Mus. Th. 4°
1180.

Orgel

Prixner

Kann man nicht in zwey, oder drey Monaten die Orgel gut, und regelmäßig schlagen lernen?

Mit Ja beantwortet, und dargethan vermittelst einer Einleitung zum Generalbaße.

Verfaßt für die Pflanzschule des fürstlichen Reichsstiftes St. Emmeram.

Landshut, mit Hagenschen Schriften 1789.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Musica est arbor admirabilis, cuius rami sunt pulcre proportionati per *numeros:*
Flores eius sunt species *consonantiarum:*
Fructus eius sunt *harmoniae* dulces per ipsas consonantias ad effectum productae.

Boetius.

Vorrede.

Wer meine Frage liest, wird ohne alle Erinnerung auf die Gedanken verfallen, daß ich sie nie in Rücksicht auf diejenigen mit Ja zu beantworten gesinnet bin, die in der Tonkunst überhaupt gar kein, oder doch nur ein schlechtes Kenntniß besitzen: nein! ich verlange von meinem Schüler nicht nur einen vorhergehenden Unterricht, sondern Uebung, und wahres Genie; und dieses muß er im Singen, oder durch was immer für musikalischen Instrumente an den Tag geleget haben: am allerwenigsten soll er die verschiedenen Bedeutungen der Noten zu bestimmen wissen, fertiges Kenntniß der Schlüsseln, und anderer Zeichen sich eigen gemacht, und richtiges Zeitmaaß zu beobachten gelernet haben, mit einem Worte: ein Subjekt, das meinen Forderungen entsprechen will, muß Fleiß, und vorläufige Wissenschaft in der Musik mit einem gewissen Selbstdenken, und Nachforschen, soviel man von jugendlichen Jahren erwarten kann, vereinbaren, um sich zur Orgel dem Inbegriff, und der Seele der Harmonie (wenn ich mich so ausdrücken darf) hinzuzuschwingen, mittelst dieser Königinn alle untergeordnete Klassen durchzusehen, und alle Gebiete ihres weit aussichtigen Reiches, wo immer gänzliche Uebereinstimmung nothwendig ist, würdig zu beherrschen. Weit gefehlt wäre es also zu meinem Vorhaben, wenn wir erst mit Erlernung der Buchstaben anfangen müßten; dann würden uns freylich nicht zwey oder drey Monate, sondern Jahre nöthig seyn.

Aber wird man nicht nebst allem dem meinen Satz unter die exotischen, und paradoxen Einfälle zählen?

Wird

Wird man nicht in die Versuchung gerathen, mir die zweydeutige Ehre anzuthun, daß man mich dem doppelten Hexaglotten an die Seite stellen will, damit wir ausmachen sollen, wer aus uns poßierlicher ist? Wird nicht ein ganzer Schwarm des ehrwürdigen Alterthumes, wie Bienen auf mich losziehen, und dem Verwegenen mit scharfen Stacheln drohen?

Lieber Leser! diese und hundert dergleichen Einwürfe mehr, die ich ohne deinen Schaden getrost verschweigen kann, habe ich mir schon längst vorher selbst gemacht. Da ich aber der Sache reifer nachgedacht, bin ich auf ganz andere Gesinnungen gerathen; ich bemerkte, daß der Fehler, viele Jahre lang bey grossen Meistern wegzutändeln, nicht der Verworrenheit der Gegenstände, sondern dem Unterrichte zuzuschreiben sey. Dadurch will ich die hellen Lichter der Vorzeit nicht zu verdunkeln suchen, noch der Ehre derjenigen zu nahe treten, denen wir in diesem Fache eben den Dank schuldig sind, welchen die heutige Sternkunden den alten Aegyptiern zusichert; nur bitte ich mir die Freyheit aus, auch meine Gedanken äußern zu dörfen: denn Gedanken sind (wie der Herr Steuerrath bemerkt) zollfrey. Wir verehren alle, die uns itzt zum Muster dienen. Und besonders die grossen Geister des musikalischen Elysium: Doch sind wir nicht gehalten ihre Sklaven zu seyn, und das Joch ihrer Lehrart, die sie beobachtet, blindlings fortzuschleppen. Wir wissen in vielen Dingen aus der Erfahrung, daß unsere Zeiten mit leichterer Mühe, und engeren Zeitraume die Begriffe der Jugend aufzuklären, und ihre geistigen, und körperlichen Fähigkeiten so zu entwickeln im Stande sind, daß selbst fast abgelebte Greise, für welche nur ihre vorigen Tage Reitze, und Vernunft haben, in Verwunderung gesetzt werden. Wer würde es ehedem für möglich gehalten haben, Knaben in einer Sprache, vorzüglich der Lateinischen, so zu unterrichten, daß sie in weniger, als fünf, oder sechs Jahren zu der Fertigkeit zu reden, und zu schreiben gelangen würden? Heut zu Tage, sehen wir, daß vermöge der Geschicklichkeit der Lehrer das zarte Alter in einer weit kürzeren Zeit nicht nur eine, sondern mehrere Sprachen zugleich zu erler-

nen fähig ist; daß junge Geschöpfe sich hinlängliche geographische Kenntniße erwerben, in höheren Rechnungen nicht fremde, und in Geschichten bewandert sind; daß viele schon so klar denken, um wohl zusammenhängende Briefe, ja auch Gedichte zu verfertigen. Ich darf sagen, der Zugang zu den meisten Künsten, und Wissenschaften, zu deren Heiligthum unsere Voraltern die Schlüssel nur dem reifern Alter anvertrauten, steht dermalen dem aufkeimenden Genie unsrer Jugend mit gutem Erfolge offen.

Auch in dem Fache der Tonkunst haben Knaben bereits so frühe Vorschritte gemacht, daß man in der That erstaunen muß. Bey welchen schönen Auftritten war ich selbst Zeuge, und Bewunderer? Wie ergötzten mich nicht viele kleine Galanterieschläger, welche Geschwindigkeit mit der strengsten Genauigkeit, und Ordnung verbanden! was bey ihnen mangelhaft schien, war bloß allein der zu enge Bau des Körpers, welcher den Befehlen der grössern und unternehmenden Seele noch nicht gehorchen konnte. Kein geringers Vergnügen fühlte ich, als ich die Geige mit zarten Händen so rein, und so geschickt spielen hörte, daß die jugendlichen Künstler den Ruhm erwachsener Virtuosen verdienten. Was ich bey dem Flügel, und der Violin bemerkte, eben das erregte meine Aufmerksamkeit bey verschiedenen Instrumenten, welche von Helden des nämlichen Alters behandelt wurden.

Die Erfahrung, die wir alle Tage einholen können, wird für die Wahrheit dessen, was ich anführte, auffallende Beweise abgeben. Manche aus diesen würden vor Zeiten, als seltne Erscheinungen, wie Kometen, betrachtet worden seyn, und man würde sie lieber für Männer im Monde gehalten haben, die sich auf unsre sublunarische Kugel verirret hätten.

Nun! warum sollte ein gleiches nicht auch bey dem Generalbaße, und anderen Dingen, die man bey der Orgel fodert, möglich seyn? Ich schränke zwar die Zeit nur auf etliche

Mo-

Monate ein; aber man betrachte den Schüler, den ich vorausgesetzt habe, und gebrauche sich nebst der Geduld, und täglichen Uebung meiner Methode, alsdann wird man mir eingestehen, daß ich nicht zu viel versprochen habe. Daß diese Beyspiele vor uns selten waren, kann ich keiner andern Ursache, als dem unschicklichen Unterrichte beymessen. Die Kinder hatten die nämliche Stärke des Geistes, und die nämliche Anlage: aber die Art zu lehren war nicht die nämliche. Man könnte sich fast den Gedanken beygehen lassen, als wenn unsere alten Schulmeister eine Sache, die sie mit vielen mühsamen Jahren erkauft haben, nicht so wohlfeil dahin geben wollten, oder daß sie sich die Schande zu ersparen suchten, der sie sich ihrer Meynung nach vielleicht ausgesetzet haben würden, wenn sie ihren Schülern in etlichen Monaten das beyzubringen gewust hätten, worüber sie mit unnöthiger Mühseligkeit bis zum männlichen Alter geschwitzet hatten. Doch dieß laß ich hingestellt seyn; meine Absicht ist vielmehr eine leichtere Lehrart an das Tageslicht zu stellen, als die Ursachen, und Fehler der alten Methode meinen Lesern vor Augen zu legen.

Wie sehr wird es mich erfreuen, wenn ich durch meine Arbeit einigen Nutzen schaffen werde. Ich habe mich mehr beflissen nützlich, als schön zu schreiben, obwohl itziger Zeit das Erste nicht so sehr Mode geworden zu seyn scheint, als das Letzte.

In-

Inhalt.

Seite

Vorbericht von der Orgel: eine kurze Geschichte von derselben für Liebhaber dieses Musikfaches. . 9

Erster Theil.

Vom Generalbaße. 37
§ I. Vom Kenntniße der Tastatur. . . . . . . ibid.
§ II. Von der Fingerordnung, oder Applikatur. 42
§ III. Von den wesentlichen Tönen der Oktavleiter. 55
§ IV. Von den wesentlichen Akkorden eines jeden Tones in der Oktav. . . . 59
§ V. Von allen Signaturen, und Ziffern, die der rechten Hand zum Gebrauche sind. . 65
§ VI. Von dem ächten Gebrauche dieser Signaturen, oder Begleitungsstimmen der rechten Hand. 67
§ VII. Von Vermehrung, und Verminderung der rechthändigen Begleitungsstimmen. . 77
§ VIII. Von der Nothwendigkeit, Erleichterung, und Beförderung der täglichen Uebung. 80
§ XI. Anhang zu dem ersten Theile vom Generalbaße. 84

Zweyter Theil.

Von der Ausweichung eines Tones in andere Töne.

Von dieser, wie auch in folgender Abhandlung vom Phantasiren, hielt ich für nützlich etwas ausführlichers zu reden, weil ich öfters bemerkte, daß auch geübtere Anfänger in beyden viele Schwierigkeiten finden, und öfters auf sehr fehlerhafte Abwege hinauskommen.

Erstes Hauptstück.

Von der regulären, gewöhnlichen Ausweichung.

§ I. In welche Töne geschieht die Ausweichung? 92
§ II. Was für eine Terz wird in jedem Tone, in welchen die Ausweichung geschieht, angeschlagen? 93
§ III. Durch was für Wege kann die Ausweichung in einen jeden anderen Ton vor sich gehen? 94
§ IV. Die Kennzeichen der Ausweichung. Wie sehen sie aus? . . . 95

§ V. Auf welchen Intervallen, oder Mitteltönen des neueingehenden Haupttones beruhen die erwähnten Ausweichungszeichen? 97
§ VI. Einige Ausübungen vorbemeldter Ausweichungsprojekte. 100
§ VII. Die ferneren Ausweichungen des C Durtones in seine Intervallen, oder Mitteltöne. . 107
§ VIII. Die Ausweichungen in der weichen Tonart. 113
§ IX. Ausweichungstabelle in der scharfen Tonart. 119
§ X. Ausweichungstabelle in der weichen Tonart. 120

Zweytes Hauptstück.

Von einer kürzeren, und etwas leichteren Art von einem Tone zum anderen zu gelangen. . . 121

Drittes Hauptstück.

Von irregulären, und ungewohnten Ausweichungen. 132

Viertes Hauptstück.

Vor der kürzesten, und leichtesten Ausweichungsart. 139

Dritter Theil.

Vom Phantasiren auf der Orgel.

§ I. Von dessen Wesenheit. 145
§ II. Von Erfindung eines Thema. 146
§ III. Von der Ausführung des bestimmten Thema. 147
§ IV. Von den Auszierungen im Phantasiren. 176
§ V. Von den Klauseln, Schluße, Kadenzien. 186
§ VI. Von den Fugen. 189

Vierter Theil.

Von der Orgelbegleitung beym Choralgesang.

Caput I. Von der Herkunft, und einigen Gesetzen des Choralgesanges. . . . 209
Caput II. Einige Anmerkungen für den Choralorganisten. 214

Vor-

Vorbericht
von den Orgeln.

Allen denen, die das Orgelschlagen lernen wollen, einen besonderen Muth, und unverdrossenen Fleiß einzuflössen, weis ich keinen stärkeren, keinen erhabneren Beweggrund anzuführen, als daß eben dieses ihr Unternehmen für sie so rühmlich, und von so hohem Werthe sey, als die Orgel selbst gegen alle andere Musikinstrumente das ansehnlichste Kunststück der menschlichen Erfindung ist.

Wie weit muß man wohl auf die Herkunft der Orgeln zurückgehen? Wie sahen sie vor Zeiten aus? Wie kam ihr Gebrauch, ihre Vervollkommung in dem Orient, und nachmals im Occident immer mehr, und mehr zu Stande? Dieses alles soll in Kürze der erste Abschnitt beantworten. Wir werden aber im zweyten gewahr werden, wie sehr die Kirche bemüßiget war, dem so oftmaligen, als bösartigen Mißbrauche der Orgel zusteuern.

§. I.
Von dem Alter, und Beschaffenheit der Orgeln.

Imo. Schon bey den Hebräern lange vor der Geburt des Erlösers waren dreyerley Gattungen der Musikinstrumente bekannt. *a*) Sie hatten verschiedene Saiteninstrumente, die mit unsern Geigen, mit unsern Harfen, Klavikorden ꝛc. einige Aehnlichkeit hatten, wie sie bey Schriftstellern der Musik älterer Zeiten abgezeichnet, mehrmalen zufinden sind. *b*) Es gab ferners Instrumente, die mit Fingern, mit hölzernen, auch eisernen

a) Cassiodorus tom. II. opp. cap. 15. de musica pag. 556. Item Calmet dissert. in musica Hebraeor. instrum. tom. 1. pag. 412.

b) Gerbert de musica sacra tom. 2. libro 3. cap. 3.

eisernen Werkzeugen berühret, oder technice zureden, geschlagen wurden: wie z. B. die Cymbaln, die Paucken, und andere Instrumente von so ähnlicher Verfassung. Den Gebrauch solcher Instrumente melden uns schon die ältesten Zeiten. *c)*

Von diesen zwoen Gattungen der Musikinstrumente mehrers abzuhandeln ist eben hier keineswegs meine Absicht. Wir wollen uns mehrers bey der dritten Gattung der aereo-mechanischen Musik aufhalten.

IIdo. Wir finden, daß zur Verstärkung der Musik einige zugleich mit mehrern Pfeifen geschickt zu spielen wußten. Es bezeugen auch Plinius, und Theophrastes, daß die Pfeife, die an der rechten Seite des Mundes angesetzt wurde, dünner und kleiner gewesen, als die an der linken Seite; jene soll einen höheren, diese einen stärkeren und tiefern Laut gegeben haben. Wenn nun acht Personen mit zwoen Pfeifen bewaffnet im Kreise zusammenstunden, so hatten sie schon sechszehen Töne, oder zwo Oktaven zur Aufführung ihrer mehrstimmigen Musik an der Hand: sie konnten vier- auch mehrstimmige Akforde nach Belieben anstimmen. Fürs erstemal eine etwa geltende Spur einer Orgel. Doch wir finden eine vollkommnere.

IIItio. In der heiligen Schrift kömmt das Wort Huggab an drey bis vier Stellen vor. *d)* Die 70 Dollmetscher sehen es für ein Musikinstrument an, welches sie bald eine **Cither**, einen **Psalm**, oder Instrument, auf welchem bestimmte Psalmen abgehandelt wurden, bald auch eine **Orgel** nennen. Die Vulgata, und mit ihr die meisten Schriftausleger beruhen auf dieser letzten version, nämlich **Orgel**: und nicht ohne allen Grunde. Wird nun dieses Instrument eben so, wie die dermaligen Orgeln ausgesehen haben? keineswegs. Doch kann es als einiger Ursprung, und unvollkommner Anfang eines mehrstimmigen Pfeifenwerkes angesehen werden: denn es war ein Instrument, an welchem mehrere Pfeifen in gewisser Ordnung zusammengefüget waren, welche verschiedene Stimmung machten, wie sie nämlich von mehreren mit beliebter Abwechselung angestimmet wurden. Gewißlich ein altes Monument eines Pfeifenwerkes, dessen sich **Jubal** beyläufig der siebente Nachkömm-

c) Gen. 31. 27. Iud. 11. 34.
d) Gen. 4. v. 21. Iob. 21. v. 12. Et in ultimo psalmo.

kömmling Adams, als bereits die Welt 930 Jahre alt war, und eben zur Zeit, als der Stammvater des menschlichen Geschlechtes starb, schon bedienet hatte. Soll also **Jubal** der erste Organist gewesen seyn? — — Mit eben dem Rechte, als das Instrument Huggab die erste Orgel gewesen ist.

IVto. Von förmlichen Orgeln, die mit Windbälchen versehen waren, welche nicht von Menschen gezogen, oder getreten worden, sondern durch Wasserkünste betrieben wurden, meldet im vierten Jahrhundert ein heiliger Augustin; *e*) im sechsten ein heiliger Isidor Bischof zu Hyspal: *f*) wir hören seine Worte selbst an: = Das Wort organum (*οργανον*) ist ein allgemeiner Begriff aller Musikinstrumente: doch, wenn es ein besonderes einzelnes Instrument anzeigen soll, so ist es dasjenige, welches durch Blasbälche belebet wird, und bey den Griechen hydraulum (*ὑδραυλικον*) genennet wird; = Weil nämlich das Wasser die erste Bewegungskraft der Windbälche ist. Schon im zweyten Sekulum erwähnet der hydraulischen Orgeln Tertullian: er hält für den Erfinder derselben den berühmten Mathematiker **Archimedes**. g)

Vto. Es scheinet aber, daß schon wenigst im sechsten und siebenten Sekulum die *organa pneumatica*, die der wesentlichen Einrichtung nach den unsrigen gleich kammen, dörften bekannt gewesen seyn. Unter den dem heiligen **Hieronymus** unterschobenen Briefen *h*) sagt der Verfasser: = Unter verschiedenen Musikinstrumenten ist das vorzüglichste die Orgel, weil sie an Vielstimmigkeit und ausnehmender Stärke der Töne alle übertrifft. Durch das Anblasen der zwölf Blasbälche wird eine sehr grosse Menge des Lufts in fünfzehn eherne Pfeifenröhre getrieben, welche einen sehr lauten Ton, auf die Art eines Donners geben, daß sie ohne allen

 Zwei-

e) In psl. LVI. n. 16. = non solum illud *organum* dicitur, quod grande est, et *inflatur follibus*: sed quidquid aptatur ad cantilenam, et corporeum est. =

f) Lib. III. Etymol. c. 21.

g) Libro de anima cap. 14. = specta (sonant ipsius verba) potentissimam *Archimedis* munificentiam, hydraulicum organum voco: tot partes, tot compendia sonorum, tot commercia modulorum, tot acies tubarum, et una moles erant omnia. Spiritus quidem ille, qui de tormento aquae anhelat, per partes administratur; substantia quidem solidus, opera divisus. =

h) Tom. 5. edit. Maur. pag. 19.

Zweifel weit über 1000 Schritte noch sehr stark gehöret wurden: wie zu ferneren Beweise in Jerusalem eine solche Orgel zusehen;, dessen ungemeiner Laut noch auf dem Oelberge vollkommen vernohmen wurde. =

Kaßiodor noch vor der Mitte des sechsten Jahrhunderts macht eine für selbige Zeiten merkwürdige Beschreibung der Orgeln: *i*) = die Orgel, sagt er, ist in Gestalt eines Thurms gebauet, mit verschiedenen Pfeifen versehen, die von Blasbälchen mit vielem Luft beseelet werden. Damit man mit diesen eine angenehme Musik könne zustande bringen, sind in dem inneren Theile hölzerne Zungen (Klavier, Tasten) angebracht, welche nach den Musikregeln mit den Fingern niedergedrückt dem Lufte zur Anblasung bestimmter Pfeifen seinen Weg eröffnen.

VIto. Schon zuvor num. Vto. war die Rede von einem Orgelwerke, das nur fünfzehn Pfeifen hatte. Es war dieses eine ganz religiöse Gewohnheit desselben Zeitalters, daß sowohl Orgeln, als Saiteninstrumente, und Cytharen, Psalterien ꝛc. in ihren Pfeifen, und Saiten nicht leicht über zwo Oktaven hinausschritten. In einem Orgelrise, der in einem Mſ. San. Emmeramenſi beyläufig vor 800 Jahren zusehen ist, werden nur zwölf eherne Pfeifenröhre angezeichnet. In einer Orgel, von der Johann Keckius, Benediktiner im Stifte Tegernsee *k*) in seinem Werke von der Musik meldet, erreichen die Pfeifen nicht gar drey Oktaven. Die Ursache davon giebt *Engelbertus Admontenſis*: *l*) = die menschliche Stimme kann die Zahl ihrer Töne nicht bis in die drey Oktaven fortsetzen; weil etwas gar seltenes jene Sänger sind, die auch in der dritten Oktave noch vollkommen sängen. In den Orgeln (fährt er weiters fort) würde es nicht thunlich seyn, die Pfeifen entweder so klein, oder so weit, und groß zumachen, daß der Abstand ihrer höchsten Stimme bis zur tiefesten über drey Oktaven hinauslangen sollte. = Die Beschaffenheit itziger Orgeln ist doch nicht mehr so sehr eingeschränket, wie ich unten num. XV. zeigen werde.

VIImo.

i) Kaßiodor in psl. CL. Tom. 2. edit. Maur. pag. 477.

k) Gerbert de muſica ſac. Tom. 2. lib. 4. cap. 1.

l) Tract. *III*. c. 12.

VIImo. Im Jahre 757. überschickte der griechische Kaiser **Konstantin V.** (sonst Copronymus genannt) dem fränkischen Könige **Pipinus**, unter anderen Geschenken einen Windkasten zu einer Orgel. *m*) Eine morgenländische Erfindung, die in Frankreich noch unbekannt war.

VIIIvo. Von dieser Zeit an möchte in unserm Deutschland der Anfang der Orgelbaukunst anzurechnen seyn, welches ich zubeweisen bald Gelegenheit haben werde. Noch muß ich zuvor eine ganz seltne griechische Art einer Orgel geschwinde anfügen. Vom **Konstantin** Porphyrogenitus dem griechischen Kaiser meldet beym **Leibniz**, *n*) das Kronikon des **Alberichs** also: = Vor dem Throne des Kaisers stund ein Baum vom Erzte, und vergoldet: auf dessen Aesten sassen verschiedene vergoldete Vögel, deren jeder nach seiner Art sang. Des Kaisers Thron war so künstlich gebauet, daß er im Augenblicke sehr niedrig, auf einmal erhöhet, endlich auch sehr hoch seyn konnte. Um diesen Thron hielten vergoldete Löwen von ungeheurer Grösse die Wache, und gaben, wenn man wollte, ein erschröckliches Geprüll von sich. = Wir sehen, daß die Griechen lange vor dem Deutschen vom Orgelbau wusten, und mehrmalen erhabene Kunststücke der musikalisch-pnevenatischen Mechanik dem Occident zur Verwunderung vorstellten.

IXno. Da es dem fränkischen Hofe unter **Karl dem Grossen** um die Beförderung aller Wissenschaften am meisten zuthun war, und die in jeder Kunst, und Wissenschaft bewährtesten Männer von allen Orten in seinen Pallast berufen wurden, so wurde auch die Kunst Orgel zu bauen den Griechen bald abgeborget, und stieg in Kürze schon weit höher.

Unter der Regierung **Ludwig des Frommen** soll im Jahre 826. **Georg** ein Priester von **Venedig in Aachen**, eine Orgel verfertiget haben, zu welchem Bau der Kaiser alles nöthige herbeyschaffen ließ. Es gelung dieses Werk so fürtreflich, daß es die Schriftsteller selbiger Zeit nicht genug anzurühmen wissen: von dessen so

m) *Le Beau* Geschichte des morgenländ. Kaisert. lib. LXIV. num. 34.
n) Tom. II. pag. 286.

so starken, als angenehmen Ton eine Weibsperson so sehr in erstaunen gesetzt wurde, daß sie sterbend zur Erde niedersank. *o*)

Xmo. Es fieng die Orgelbaukunst bereits in Deutschland weiter sich auszubreiten an. Zu Ende des IX. Sekulum schrieb Papst Johann VIII. an den Bischof zu Freysing Anno, daß er ihm nach Italien eine rechtschafene Orgel nebst einem Meister, der selbe verfertigen, und darauf vollkommen spielen könnte, zuschicken möchte. *p*) Im X. Jahrhundert stunden in Welschland berühmte Orgelmacher auf. Aus den Briefen **Gerberts**, *q*) der nachmals als römischer Pabst, **Silvester** II. hieß, ist zuersehen, daß **Gerald** Abt zu Orilbac in Frankreich den erwähnten **Gerbert** ersuchet, ihm die Orgel zuzusenden, die in Italien gebauet worden. In Mitte des XI. Sekulum war diese Baukunst besonders in den Klöstern vervollkommet worden, wegen welcher von **Adelmann** nach **Mabillons** Zeugniß besonders ein gewisser Abt **Sigo** des Klosters S. Florentii Salmurensis ad Ligerim angerühmet wird. **Wolstan** ein Mönch beschreibet die Orgel des **ventanensischen** Klosters in England: sie hatte ziemlich viel Blasbälche *r*) und nach dortmaliger Bauart viele Pfeifen. *s*) Im XII. Sekulum wird in einem Sendschreiben **Baldrichs** des **Dollensischen** Erzbischofes an die Fiskanensische

o) Dulce melos tantum vanas deludere mentes
Coepit, ut una suis decedens sensibus, ipsam
Foemina perdiderit vocum dulcedine vitam.
Walafrid. Strabo de apparatu templi Aquisgran.

p) = Precamur autem, ut optimum organum cum artifice, qui hoc moderari, et facere ad omnem modulationis efficaciam possit, ad instructionem musicae disciplinae - - mittas. =

q) In Annal. Benedict. ad ann. 986. Tom. IV. pag. 34, et 40.

r) Wolstanus in prologo ad vitam metricam S. Swithuni apud Mabil. praef. in secul. III.
Bis seni supra sociantur in ordine folles.
Inferiusque iacent quatuor, atque decem.

s) Sola quadringentas quae sustinet ordine musas,
Quas manus organici temperat ingenii.

sische Mönche ihrer Orgel mit Ruhme gedacht. *t*) Auch in unserm Vaterlande stieg diese Kunst ungemein empor. *u*)

XImo. Noch muß ich hier erinnern, daß in der portuensischen Abtey zu Ravenna eine Orgel gebauet worden, deren Pfeifen von Papierblättern zusammengemacht waren. Dieses erzehlet Celsus Rosinus, der diese verwunderliche Erfindung sehr anrühmet. *x*) Er setzt aber gleich hinzu, daß nach der Grösse, und Weitschichtigkeit des Kirchgebäudes diese papierene, doch sehr angenehme Stimmen zu schwach waren, und bleyerne Pfeifen dazu verfertigt worden sind. Ein solches Werk war noch in unsren Tagen zu **Wien in Oesterreich** zusehen, welches **Kasparini** Orgelbaumeister in **Görlitz** verfertiget hat.

XIImo. Ang. Rocka in seinem Buche von den **Glocken** *y*) beschreibet, auf was für eine Art ein System von 33 Glocken verschiedener Grösse, welches sich in dem sehr hohen Thurme der Kathedralkirche in **Antwerpen** befindet, gleich einer Orgel mit Händen und Füssen geschlagen werde, und so geordnete musikalische Klänge gebe, daß verschiedene Kirchenmelodien darauf können angebracht werden, die von einer harmonischen Musik schier nicht unterschieden sind. Daß auch diese Glockenmusik in vielen Orten im vorigen Jahrhundert gewöhnlich war, haben wir ein deutliches Zeichniß an dem Dekrete, welches die sedonensische Synode im Jahre 1626. ergehen ließ. *z*) Noch heut zu Tage sind Register in grossen Orgeln anzutrefen unter dem Name **Glockenspiel, Glockgenton:** als benanntlich in **Breslau** zu St. **Magdalena**, wo in der 56 stimmigen Orgel durchs ganze Haupt-

t) = Ibi siquidem instrumentum vidi musicum fistulis aereis compactum, quod follibus excitum fabrilibus suauem reddebat melodiam; Organa illud vocabant, certisque temporibus excitabant. =

u) Apud Oefel. rer. boic. script. Tom. II. pag. 318. = Erhard Schmid wird im J. 1433. vom Ernst dem baieris. Herzoge in München von aller Steuer frey gesprochen wegen seiner ausnehmenden Kunst Orgel zubauen.

x) In lyceo Lateran. Tom. II. pag. 455. — in quo candor, durities, suauitas machinam reddunt conspicuam.

y) Ad calcem lib. 2di. P. II.

z) Tom. IX. concil. Germ. p. 390. — Campanilia non sint cuivis obvia, potissimum adolescentibus, qui cum ludere cum campanis volunt, pedes, brachia, crura, et cervices frangunt, vti plura habemus exempla. —

Hauptmanual das Glockenspiel in der Stimmung a 2 Fußton angebracht ist. Es ist ferners zufinden in der St. Peterskirche in Görliz: in der Garnisonkirche zu Potsdam, und anderer Orte mehr. Man pflegt auch statt der Glocken Stahlstangen anzubringen.

XIIItio. In den näheren 4 Jahrhunderten wurde der Orgelbau, und Gebrauch aller Orten gemeiner: doch bey einigen Kirchen, und gewissen heiligen Orden zuweilen abgeschaft, oder nie angenommen, wie unten im 2ten §. gezeiget werden soll. **Martenne** ist der Meynung, daß in den Mönchskirchen in **Frankreich** noch vor drey, bis vierthalb seculis keine Orgeln zusehen waren: doch in den Domstiftern fängt sich ihre Epoche früher an. In Deutschland war ihr Gebrauch schon frühzeitiger und allgemeiner. Es stieg diese Kunst immerdar höher: davon legen uns die in **Italien**, **Deutschland**, **Frankreich** &c. so erhabene künstliche Orgelgebäude das erstaunungswürdigste Zeugniß ab. Man lese hierüber **Bourneys Tagebuch musikalischer Reisen** durch **Frankreich**, **Italien** &c. des **Zeilers** *Itinerarium*: wie auch die **Sammlungen einiger Nachrichten von berühmten Orgelwerken in Deutschland: Breslau** Ao. 1757. Für die größten Orgeln werden von erwähnten **Bourney**, **Zeiler** &c. eine in **Rottenburg**, die andere in **Hamburg** angesehen, welche **Matheson** in seinem Testamente zubauen angeordnet hat, und die Größte in Deutschland seyn soll.

In **Schwaben** hält man für die Größten, die in den Stiftern zu **Weingarten**, und **Ottobaiern**; in der **Schweitz** jene zu St. **Gallen**, und **Marieneinsiedl**; in Welschland sind die vorzüglichsten in **Mayland**, in **Sennen** &c. Weltbekannt sind die Orgelwunder der silbermännischen Brüder, die man in **Dresden**, in **Innsbruck** &c. anstaunen muß.

XIV. Ich habe oben num. 6. gemeldet, daß das Pfeifenwerk vor 6, und 700 Jahren nicht gern über die dritte Oktav hinausschritt. Nachmals wurden vier Oktaven in Orgelwerken begnehmigt. Dem itzigen Sekulum wären diese Gränzen weit zu enge. Man sieht in grossen Städten, und grossen Stiftern Werke mit $4\frac{1}{2}$, auch mit 5 Oktaven, und das Pfeifenwerk von 1 bis 32 Fußton, nicht mit einem, wie noch in älteren Zeiten,

sondern

sondern mit dreyen, auch vier Manualn. Diese auserlesene Erfindungen geschehen immer mehr, und mehr in so verschiedenen, als angenehmen, lauten und schwachen Stimmen (Registern) der neuern Orgeln.

XVto. Da kurz zuvor die Rede von der Beschaffenheit der ersteren Orgeln von 12, bis 15 ehernen Pfeifenröhren war, so nehme man nun das Verhältniß dieser Erstlinge des Orgelbaues mit einer einzigen Orgel unsrer Zeit: welch eine unglaubliche Vervollkommung in diesem Fache! ich setze hier ihre disposition zum Dienste solcher Musikliebhaber an. Das Orgelwerk im Benediktiner Stifte **Weingarten** hat durch vier Manuale sammt dem Pedale folgende 60 Stimmen.

Das erste, oder Hauptmanual soll 11 starke, oder scharfe Stimmen von weitester Mensur haben.

		Fuß	Fach			Fuß	Fach
I	Groß Principal im Gesichte vom Zinn.	16	1	VII	Hohlflaute	4	1
II	Zweytes Principal im Gesichte vom Zinn.	8	1	VIII	Superoctav.	2	2
III	Rohrflaute.	8	1	IX	Mixtur.	3	20
IV	Trompeten.	8	1	X	Rauschpfeiffen.	3	8
V	Violoncello.	8	1	XI	Kornet.	4	8
VI	Octava.	4	1		2176 Pfeifen.		

Das zweyte zum Brustwerk bestehet aus 10 gravitätischen grossen Stimmen.

		Fuß	Fach			Fuß	Fach
I	Principal vom Zinn im Gesichte.	8	1	VII	Octave im Gesichte) von Zinn.	4	1
II	Bordunbaß vom Holz.	16	1	VIII	Rohrflaute) von Zinn.	4	1
III	Salicional. Zinn.	8	1	IX	Nassart) von Zinn.	3	4
IV	Coppel.) Holz.	8	1	X	Cimbel) von Zinn.	2	12
V	Unda maris) Holz.	8	1				
VI	Violoncello douce Zinn.	8	1		1176 Pfeifen.		

Das dritte Manual zum Positif enthält 12 liebliche Stimmen.

		Fuß	Fach
I	Principal. Zinn im Gesichte.	8	1
II	Coppelflaute Holz.	8	1
III	Quintadena)	8	1
IV	Harpspfeifen) Zinn.	8	1
V	Hautbois)	4	1
VI	Biffra)	4	1
VII	Flaut. douſ. Holz.	4	1
VIII	Flaut traverſ.)	4	1
IX	Vox humana)	8	1
X	Flagionet) Zinn.	2	1
XI	Sesqui altera)	$1\frac{1}{2}$	4
XII	Mixtur)	2	12

1274 Pfeifen.

Im vierten Manual sind 11 angenehme, stille, oder Echostimmen befindlich.

		Fuß	Fach
I	Principal. Zinn.	8	1
II	Groß Coppel. Holz.	16	1
III	Quintadena)	8	1
IV	Viola di Gamba) Zinn.	8	1
V	Trompete)	8	1
VI	Coppel. Holz.	8	1
VII	Octava im Gesichte.	4	1
VIII	Flachflaute.	2	1
IX	Nachthörnchen.	2	1
X	Mixtura.	2	12
XI	Kornet.	4	4

1225 Pfeifen.

Die 16 Stimmen des Pedals.

		Fuß	Fach
I	Sub-Principal. Zinn im Gesichte.	32	1
II	Bombardon)	32	1
III	Trombon) Holz.	32	1
IV	Sub-baſs)	16	1
V	Octav. Zinn im Gesichte.	16	1
VI	Trompet. vom Zinn und Holz.	16	1
VII	Violon.	16	2
VIII	Hohlflaute.	8	1
IX	Fagott.	8	1
X	Violoncello.	8	2
XI	Superoctav.	8	1
XII	Flachflaute.	4	1
XIII	Zink.	4	1
XIV	Spitzflaute.	8	1
XV	Kornet.	4	8
XVI	Mixtur.	6	9

815 Pfeifen.

Summa aller Pfeifen 6666.

Die

Die Orgeln zu St. Nicolaus in Brieg, zu St. Elisabeth, und zu St. Magdalena in Breslau zu 56 Stimmen: jene zu Halle in Sachsen zu 65, und die in der Domkirche zu Merseburg von 75 Stimmen sind mehrentheils von nämlicher Beschaffenheit, und des nämlichen Innhalts.

XVI. Es soll nach Zeugniß des Michael Praetorius, *aa*) des Legationsrath von Matheson, des Friedr. Wilhelm Marburg in seinen hystorisch-kritischen Beyträgen zur Aufnahme der Musik *bb*) zu Harlem in Holland das größte Orgelwerk in ganz Europa seyn, welches 200000 Reichsthaler gekostet hat. In der katholischen Kirche in Dreßden steht eine sehr große Orgel, vom Herrn Silbermann gebauet: dessen Gesichtspfeifen von Porcellain, und sehr groß sind. In Mantua, und anderer Orte sind nach Zeugniß des Prätorius einige Register vom Glase, nnd Alabaster. Zu Friedrichsburg in Dännemark war ehemals in der Schloßkirche eine ganz silberne Orgel, welche aber die Feinde nach Schweden geschaft. Itzt steht eine ganz hölzerne an ihrem Platze, deren vordere Pfeifen vom Ebenholz mit Helfenbeinernen Blumen, und Schnitzwerk ausgeziehret sind. Die Tasten sind vom Ebenholz, die Semitöne (Obertasten) vom Helfenbein, die Knöpfe der Register sind vom Silber.

Der Kaiser Michael *Curopalates* ließ zu Constantinopel eine Orgel bauen, dessen vordere Pfeifen vom purem Golde waren. Zu Pisa in Italien sind alle Pfeifen der Hauptorgel vergoldet. Zu Ulm in Schwaben stehen im Münster die Posaunkörper a 16 Fußton, vom Kupfer, im Feuer vergoldet, im Prospekte. *)

Zu Trient in der Kirche zu S. Maria Maggiore ist die Orgel ungemein groß, und sind in selber die Stimmen vielerley Thiere, wie auch die Tromelschläge zu vernehmen. Eine solche Erfindung, die die Nachtigal-

C 2

aa) Im 2. Theile seines musikalischen Syntagma.

bb) III. Band, 6. Stückes num. 2.

*) Ein Töpfer, Namens Weydner hat zu dreyen Registern Pfeifen vom Thone gebauet, die an Läute und Annehmlichkeit einen zinnernen Principale gleichen. Adlungs, cap, 6. § 116.

tigalstimme sehr anmüthig ausdrückt, ist vom C. D. Friderici zu Merane in Sachsen dieser Zeiten angebracht worden.

Zu Amsterdam in Holland ist in der neuen Kirche ein sehr grosses Orgelwerk, welches über 100000 Reichsthaller zustehen kam. Es ruhet auf zwoen hohen marmornen Hauptsäulen, wie auch auf anderen Säulenwerk nach Scammozzis Bauart.

Zu Halberstadt in der hohen Stiftskirche sind nebst den 3 Manualen von gleicher Stimmung zu beyden Seiten noch zwey andere Manuale, das eine im Kammer, das andere im Chortone. Also haben wir in einer Orgel dreyerley Stimmungen: auf einer Orgel können drey Organisten spielen. In Bückeburg ist eine offene Flaute vom Elfenbein, und ein Principal vom Ebenholz.

XVII. Für angehende Organisten ist die Kenntniß, und der rechte Gebrauch der Orgelregister etwas so angenehm, als sehr nothwendiges. Es soll doch auch davon insbesondere gesprochen werden. Die Stimmen in den Orgeln werden eingetheilet in Pfeifenwerke, und in Rohr, oder Schnarrwerke. *cc)*

Den Unterschied derselben bestimmt ihre verschiedene Bauart, und vornämlich die Beschaffenheit ihres Mundes, ꝛc. aus welchen allen nothwendig ein verschiedener Klang folget. Da aber die Bauart verschiedener Pfeifenwerke die Orgelmacher hauptsächlich, und nicht die Organisten angeht, so ist es unnöthig, oder ungereimt hier davon zu reden. Doch können es ja wißbegierige in erwähnter Schrift *cc)* gelegentlich nachlesen. Ein Organist soll dem ungeachtet nicht ohne alle Kenntniß des Orgelbaues seyn, sondern vielmehr sehr viele besitzen.

Er

cc) Aus Marburgs hystorisch-kritischen Beyträgen zur Aufnahme der Musik, 3 B. 6. St. num. 2 p. mihi 488. Noch vollkommnere Nachricht von allen gewöhnlichen Orgelstimmen giebt uns cap. 7 des Jakob Adlungs Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit in 8. Erfurt 1758.

Er soll gegenwärtig die Pfeifen, da sie wirklich ihren Klang geben, nicht nur anhören, sondern auch ansehen; dann wird er aus ihrer verschiedener Beschaffenheit die Stärke, und alle Umstände ihrer Intonation zu seinem nützlichen Vergnügen einsehen, und sich verschiedener Register auf jedem Musikvorfall zu gebrauchen wissen. Seine eigenen Observationen werden es ihm sagen, daß eine weite, obschon kurze Pfeife völler, und prächtiger, als eine längere, doch enge spreche, daß ganz gedeckte gegen den offenen in der nämlichen Grösse um eine Oktave tiefer lauten. u. s. m.

Es ist also das **Pfeifenwerk** in das **Principal**, und ins **Flötenwerk** eingetheilet. Das **Principalwerk** ist durchaus offen, und von gleicher Weite. Zu diesem gehören

Imo. Das **Principal** von 32, 16, 8, und 4 Fußton.
IIdo. Die **Oktave** von 8, 4. oder 2 Fußton.
IIItio. Die *Superoctav*, Sedecima (vielleicht besser Quindecima) von 2, oder 1 Fußton
NB. Das 32 schühige Principal gehört nur zum Pedal.
IVto. Die **Mixturwerke**; welche, weil sie entweder die Quinte, oder Terz, oft alle beyde zugleich, oder den vollkommnen Akkord auf einer Taste angeben, nicht für sich allein, sondern nur zur Verstärkung, und in Gesellschaft grösserer und kleiner **Principale**, und **Octaven** gebraucht werden. Es bestehet aber die Mixtur

Imo. Aus **Quinten** von 6, 3, $1\frac{1}{2}$ Fußton:
IIdo. Aus **Terzien** mehrentheils von $1\frac{2}{5}$ Fuß.
IIItio. Aus *Sesquialtera*, die mittels zwoer Pfeifen die Quinte und Terz anstimmet.
IVto. Aus der **Rauschpfeife**, die mit der Sesquialtera etwan eines seyn dörfte.
Vto. Aus der *Cimbel*, die nach einiger Aussage eine Quarte ausmachet, oder eine Quinte nebst einer höheren Octave in sich enthält.
VIto. Aus dem **Kornet**.

Alle

Alle diese gemeldte Principalstimmen sind eigentlich dasjenige, was zum vollen Werk zusammengezogen wird, wenn die Orgel ihre größte Stärke hören lassen soll.

Das sogenannte **Flötenwerk** ist entweder **ganz offen**, oder **ganz gedeckt**, oder im Deckel ein wenig eröfnet.

Das offene Flötenwerk ist entweder von **gleicher**, oder von **ab- oder zunehmender Weite.** Aus diesen kann der Organist von der Stärke, und Stille jeder Orgelstimme urtheilen.

Zur ersten Gattung der **ganz offnen** gehören der **Violon** a 16 Fuß: die **Gambviol**: die **Querflöten**, derer Körper noch einmal so lange, als ihr Ton erfodert, aber sehr enge sind. Die **Vagar**, (**Vûgara**) die meistens vom Holz, in Gestalt eines länglichten Vierecks, und angenehm lautet. Die *Unda maris*, welche ein enge mensurirtes Principal a 8 Fuß ist, und neben dem ordentlichen Principal stehet, aber ein wenig höher gestimmet ist, um, wenn es mit diesem zusammen gezogen wird, einen schwebenden Klange zuverursachen. Das **Salicinal**, **Salicet**, ein offenes Flötenwerk von gleicher Weite ist weit und kurz. Die **Hohlflote** von 8 und 4 Fuß, die gemeiniglich in der Mitte weiter, oben etwas enger ist, und einen vortreflichen Laut giebt. Die **Waldflöte** a 4 oder 2 Fuß. Die **Hohlquinte** von 3 oder 1½ Fuß nach der Mensur der Hohlflaute.

Zum Flötenwerk von **ungleicher Weite** gehören. Das **Gemshorn** von 8, 4 und 2 Fußton, welches oben spitzig zusammengeht. Das **Nassat** nach der nämlichen Art des Gemshorn eine Quinte a 3 Fuß. Die **Flachflöte** von 8, 4, 2 Fuß: diese hat ein enges, aber breites Mundstück, oben nicht so sehr gespitzt, als das Gemshorn.

Zum **ganz gedeckten Flötenwerk** beziehen sich das **Gedackt** von 8 und 4 Fuß von verschiedener Weite, lieblicher, oder auch stärkerer Intonation. Der **Bordun** von 16 auch 8 Fuß, dieser ist ein weites Gedackt;

dackt; ich habe aber in mehrern Orgeln diese Stimme unter diesem Name meistens offen, von gleicher Weite und starken Laute gesehen.

Von eben dieser Gattung ist der Großuntersatz (Pileata maxima) von 32 Fuß, und der sogenannte Subbaß im Pedal a 16 Fuß.

Die Quintadenn von 16, 8 auch 4 Fußton, vielleicht besser Quintaton: Quinta de Tono, Quintitten, Quintitenens etc. Sie ist ein Gedackt, welches wegen seines engen Aufschnittes im Mundstücke, und der an beyden Seiten befestigten Blättern (Seitenbärte) die Quinte darüber hören läßt. Das Nachthorn ist eine Quintadenne von etwas weiterer Mensur. Es giebt auch eine gedeckte Quinte a 6 und 3 Fuß.

Von der Beschaffenheit der Rohr- Schnarr- oder Zungenwerke kann man sich bey Herrn Orgelbaumeistern, und auch bey obbemeldten Marburg- Sammlungen von musikalischen Nachrichten nach Belieben erkundigen.

Nebst den hier angeführten Benennungen der Register bedienen sich die Orgelbaumeister zuweilen aus besonderen Absichten griechischer, oder sonst ungewöhnter Nämen, als z. B.

Regula prima, oder primaria.	das ist:	Principal.
Diapason.	—	Oktav.
Disdiapason.	—	Super-Oktav.
Diapente.	—	Quinte.
Ditonus.	—	Terz.
Miscella acuta.	—	Mixtur.
Pileata.	—	Gedackt.

Pileata.

Pileata maxima.	—	Untersatz, Sub-Baß.
Nassat, Diapente pileata.	—	Gedeckte Quint.
Coni.	—	Spitzflöte.
Chorbaß, Violoncello.	—	Oktavbaß.
Cornu.	—	Kornet.
Epistomium.	—	Ventil.
Aequal, Praestant.	—	Principal.
Decima, Decupla.	—	Terz.
Disdisdiapason, Sifflöt.	—	Erhöhete Superoctav: a 1 Fuß
Duodecima.	—	Erhöhete Quint.
Quindecime.	—	Super-Oktav. u. s. w.

Ehe wir von dem ächten Gebrauche der Register reden, soll ein gewisser irriger Begrif von einer ganzen, halben oder viertels Orgel geheilet werden. Es waren ehedem einige der Meynung, es sey eine ganze Orgel dieses, was sie genennet wird, deswegen, weilen sie sehr viele Blasbälche hat: allein in älteren Zeiten hatten kleine Orgeln weit mehrere, als itzt die größten Werke. Man erinnere sich dessen, was oben num. X. gemeldet worden. Auch nicht die immer grössere Anzahl der Register macht eine ganze Orgel aus: denn bey beständig neueren vollkommnern Erfindungen würden wir nie eine solche erleben. Ich bin mit **Prätorius** S. 105., mit **Sander** S. 156., mit **Fuhrmann** S. 2., in der Vorrede vom Trichter der Meynung, daß eine ganze Orgel jene mit Rechten sey, in welcher ein **Principal** a 16 Fußton die Fundamentalstimme, oder die regula primaria des Grossen oder Hauptmanuales ist: eine **Halborgel** möchte von einem Principal a 8 Fußton: ein **Viertelsorgel** von einem Principal a 4 oder 2 Fußton ihren Namen herleiten.

XVIIIvo. Wenn nun ein neugebohrner Organiste auf einer fremden und vielstimmigen Orgel spielen soll: welche Register werden ihm zu jedem Musik Vorfall geschwinde zu Dienste stehen sollen? Die allgemeine Erblehre ist:

Wenn

Wenn das Principal oder regula prima in der Orgel von 4 Fußton ist, so muß nothwendig ein 8 füßiges Flötenwerk, als die Fundamentalstimme dazugezogen werden: denn es stehet eine Stimme a 4 Fußton ohne einer 8 schühigen Stimme nie gut.

Mixturwerke finden nur Platz, wenn recht stark gespielet wird. Zum Flötenwerk schicken sie sich nicht.

Eine Quinte, oder Terzie muß allezeit eine noch höhere Oktave, oder Super-Oktave über sich haben. Eine Quinte a 3 Fuß erfodert eine Oktave a 2 Fuß: eine Quinte a 1½ Fuß will über sich eine Stimme a 1 Fuß haben.

Man läßt nicht gern eine Oktave in der Mitte aus. Ein 8 und 2 füßiges Register klingen bey vollstimmigen Akkorden allzu leer. So aber nur einstimmig mit Gallanterie Begleitung geschlagen wird, thun Quintadenn von 16 Fuß, und eine Hohlflaute von 4 Fuß; wie auch eine Bordun a 16 Fuß mit dem 1 schuhigen Sifflöt gute Wirkung.

Das Pedal muß sich nach der auf- und abnehmenden Stärke des Manuals, und die ganze Orgel nach der Stärke des ganzen Orchesters, der ganzen Kapelle richten.

Die Orgel ist das Haupt aller übrigen Vokal- und Instrumentalstationen, sie aber ist doch der ganze Körper der Musik nicht; sie soll alle andere begleiten, und unterstützen, nicht aber unterdrücken, und überschreyen. Es wird anderswo Gelegenheit geben von stärkerer, und wenigerer Orgelbegleitung mehreres zu reden.

XIX. Noch eine wichtige Anmerkung muß ich hier von der Verbindung und Veränderung der Register anfügen. Es können z. B. mit 20 Registern über eine Million Veränderungen Zustande kommen: Man könnte so die Sache angehen:

Ein Register bringt keine andere Veränderung, als sich selbst hervor, ausgenommen, wenn ein forte piano in einer Orgel angebracht ist. *dd*) Allein, es entstehen

aus	2 Registern	3	Veränderungen.	aus	13 Registern	8191	Veränderungen.
	3	7			14	16383	
	4	15			15	32767	
	5	31			16	65535	
	6	63			17	131071	
	7	127			18	262143	
	8	255			19	524287	
	9	511			20	1048575	
	10	1023			21	2097151	
	11	2047			22	4194303	
	12	4095				u. s. w.	

Dieser Wahrheit nachzuspüren, wollen wir untersuchen, wie z. B. von 4 Registern 15 Veränderungen entspringen sollen. Der erste **Laut** oder **Veränderung** sind die 4 Register selbst, wenn sie alle miteinander anstimmen. Wird jedes von diesen vieren einzeln angezogen, so entstehen eben wieder **vier** Veränderungen. Sollen drey zugleich ansprechen, so werden ihre 4 **neue** Abänderungen etwa so aussehen. (Es sollen gleich 4 Buchstaben itzt die Register seyn) a, c, d. a, c, b. b, c, d. a, b, d. Nun sind 9 **Veränderungen** richtig. Sollen nur zwey Register gebraucht werden, so werden sich noch sechs **Veränderungen** entwickeln: als a, b. a, c. a, d. b, c. b, d. c, d. Dieses kann einem Organisten sehr dienlich seyn, um zu seinen eigenen Vorspielen, dann zur Begleitung verschiedener Musikstücke die angenehmste Abwechselung mit den Registern hervorzubringen, besonders, wo mehrere Manuale zu Handen sind. Es können durch geschickten Gebrauch der Register oft Blasinstrumente, wenn sie eben beym Orchester mangeln, nachgeahmet werden.

XX.

dd) Man befrage hierüber Jakob Adlungs Anleitung zur musik. Gelehrtheit cap. 8. § 212. Schröter in Nordhausen solle das *forte piano* in der Orgel größtentheils erfunden haben. Vielleicht könnte dieses Geheimniß in etwas errathen werden, wenn durch kürzeres Anhenken ein und andere Flötenstimme ehender anspräche.

XX. So viele Veränderungen der Register sollen meines Erachtens jedem Orgelschläger erklecklich seyn; sich selbst bey wirklichen Schlagen außer den befindlichen Registern neue machen wollen, wird schwerlich gut anlassen. Vielleicht werden die bedauernswürdigeu Krümmungen, Wendungen des Kopfes, itzt des ganzen Körpers ꝛc. ein so unnachbarliches Niederstossen der Händ und Füsse die Orgel läuter, die Concepte und Phantasien solcher lebhaften Helden (Σκηνοβατων) angenehmer und erhabner machen.

XXI. Es pflegt öfters ein Organist zur Prüfung, und Beurtheilung einer neugebauten Orgel berufen zu werden; daher ist es sehr nützlich, oder auch nothwendig, daß er sich um hinlängliche Kenntniß des Orgelbaues bestrebe. Zu dieser Absicht dient sehr treflich die **Orgelprobe des Andr. Werkmeister** in 8vo Augsburg 1783., wie auch das 9, und 10 Cap. des **Adlungs Anleitung** zur musik. Gelehrtheit ꝛc.

§. II.

Von dem verschiedenen Gebrauche der Orgeln bey gottesdienstlichen Verrichtungen.

Wenn schon bereits in mehreren Orten die Orgeln zu sehen waren, und schon im 12, und 13. Sekulum derselben Gebrauch besonders in grossen Stiftern bekannter war, so wurde doch in Klöstern die Orgelmusik lange noch nicht angenommen. Es lag den Vorstehern geistlicher Versammlungen meistens am Herzen durch solchen einstimmigen Gesang, dessen Texte und Worte verstanden werden konnten, christliche Seelen zur Andacht, und gottseligen Anmuthungen bey Begehung des heiligen Gottesdienstes anzufachen.

 Eine

Eine solche Musik führte im 4. Sekulum ein heiliger Bischof **Ambrosius** in seinen Mayländischen Kirchen ein. *a)* Er selbst lehrte selbe seinen Gläubigen. In **Rom** that das nämliche im 6. Jahrhundert ein heiliger Papst **Gregor der Grosse.** *b)*

Um diese Zeiten bis gegen das 11. Jahrhundert ließt man nichts vom Gebrauche einer Instrumental-musik in klösterlichen Kirchen. Es war dortmals nicht darum zuthun, daß die Ohren des anwesenden Volkes sich mit einer eitlen theatral oder balletischen Musik weydeten, sondern das Herz aus dem einfachen Kirchengesang zur Anbethung, zu gottseligen Betrachtungen der heiligen Geheimnisse, die eben auf dem geheiligten Altare vorgiengen, die Herzen erhoben wurde; die innere Andacht machte zu ihrer Kirchenmusik alle Instrumente aus. *c)*

Noch

a) S. August. lib. IX. Confess. c. 7. = Non longe coeperat *Mediolanensis* ecclesia genus hoc consolationis, et exhortationis (*loquitur de sacro populi concentu in vigiliis nocturnis*) celebrare magno studio fratrum concinentium vocibus, et cordibus. — — Cum *Iustina Valentiniani* regis mater haeresis suae causa, ab Arianis seducta, Episcopum *Ambrosium* persequeretur, excubabat pia plebs in ecclesia, mori parata cum episcopo suo. Tum hymni et psalmi, ut canerentur secundum morem orientalium partium, ne populus moeroris toedio contabesceret, institutum est. =

b) Ioan. Diaconus in vita S. Gregor. lib. II. cap. 6. = Antiphonarium zentonizans cantorum constituit scholam more sapientissimi Salomonis propter musicae compunctionem dulcedinis. =

In *Anonynimi vita* S. Gregorii apud *Canis.* edit. *Basnage* Tom. II. §. III. p. 258. = Deinde propter musicae dulcedinem antiphonarium, aliumque cantum tam in die, quam in nocte per annum canendum composuit = Besiehe das mehrere vom *gregorianischen* Gesang im 4. *Theile* cap. I. pag.

c) Amalar. saeculo IX. lib. 3. de offic. c. 3. = Nostri cantores non tenent cymbala, neque lyram, neque cytharam, neque coetera musicorum genera *manibus*, sed *corde.* Quanto cor est majus corpore, tanto Deo deuotius exhibetur, quod per cor fit, quam per corpus. *Ipsi cantores* sunt tuba, ipsi psalterium, ipsi cythara, ipsi tympanum, ipsi chorus, ipsi cordae, ipsi organum, ipsi cymbala. = Eine wichtige Lehre, und würdige Beschäftigung für alle Mitglieder eines Kirchenorchesters zur Zeit, wo sie nicht wirklich in Musikverrichtungen versenket sind! — —

Noch wirklich ist keine Orgel, keine solche Musik in der päpstlichen Kapelle zu Rom. *d*) Es bezeugen Kardinal **Bona** und **Mabillon**, daß in ansehnlichen Stiftern **Frankreichs**, besonders in Lugdunensischer Kathedralkirche noch keine Orgeln zu hören sind.

IIdo. **Navarr** meldet uns, *e*) daß Anfangs der Gebrauch der Orgeln in den Kirchen eingeführet worden sey, um das gemeine Volk (welches mehrentheils durch sichtbare und sinnliche Gegenstände zur Verehrung und Kenntniß unsichtbarer Geheimnisse des Gottesdienstes geleutet zu werden pflegt) in den Schranken der Andacht zu erhalten. — Da nun diese Ursache in den Kirchen einiger Klöster, die mehrer oder hauptsächlich dem beschaulichem Leben ergeben waren, und bey ihren gottesdienstlichen Verrichtungen kein besonderer Konkurs des Volkes war, nicht stadt fand, so wurde auch nie die Orgel darinn geduldet: wie wir denn alle viele Kirchen verschiedener Mönchsorden wissen, die das ganze Jahr hindurch weder von den Orgeln, noch anderen Instrumentalmusik etwas wissen. **Martenne** von der **Kasalensischen** Kongregation, *f*) wie auch die Verordnungen der Kasinenser *g*) melden vom ausdrücklichen Verbothe, daß keine neue Orgeln mehr gebauet werden sollten. In den Statuten der Klöster der heiligen **Viton** und **Hydulf** hört man kein Wort von einer Instrumentalmusik, und die Orgel durfte nur in hohen Festtagen sich hören lassen. Erwähnte Kasinensische Dekreten verbieten über dasselbigen Benediktinern die Orgel selbst zu schlagen, und diese Kunst selbst zu lehren, oder zu lernen. Auch durften sie sich weder der Orgel, noch anderer Musikinstrumente zu einiger Erheiterung des Gemüthes bedienen ohne ausdrückliche Genehmhaltung der Oberen, welche den Gebrauch solcher Musik, als etwas zu eitles, zu leichtsinniges, als eine gefährliche Zerstreuung und Ausschweifung des Geistes, und der inneren Andacht Gott geheiligter Seelen ansahen. *h*)

IIItio.

d) Ex epist. encycl. *Benedicti* XIV. ad ann. 1749.

e) De horis canon. cap. XVII. n. 34.

f) Commentar. in reg. S. Benedicti cap. 19 de congreg. *Casalensi*.

g) Die Gregor XIII. an. 1570. den 13. April bestättiget.

h) Vide constitut. VI. VII. VIII. cap. 19. ad cuius finem sic habetur: = quoniam ex huiusmodi vana levitate plurimos labi vidimus in suarum perniciem animarum. =

IIItio. Allein nicht an allen Orten war der Gebrauch der Orgel so sehr eingeschränkt. Bey einigen Kirchen würde bey einem Psalm ein Vers von der Klerisey, und dem Volke ohne Begleitung der Orgel gesungen: der zweyte wurde in der Stille von jedem gebethet, und dann ließ sich die Orgel allein hören, damit die Koralsänger zum Athmen Zeit gewännen. Anderer Orte wurde ein Vers ohne Orgel, der zweyte mit der Orgel gesungen, der dritte in der Stille gebethet, wo nur die Orgel allein sprach. Der heilige *Carolus Borrom.* gestattete außer der Orgel kein anderes Musikinstrument in seinen Kirchen, aber auch die Orgel mußte schweigen, so lange das Nicänische Symbolum gesungen wurde. *i*) In einer Kölnischen Synode anno 1550 wird beschlossen, daß beym Hochamte, und in den Messen für die Verstorbenen die Epistel, das Symbolum, Präfation, die oratio Dominica, als die wichtigere zusingenden Theile nicht mit der Orgel unterbrochen werden sollten. *k*) Das nämliche verordnet die Tornacensische Synode anno 1600. In einer Trierischen Versammlung anno 1540 wird besonders anbefohlen, daß zur Zeit der Konsekration und Elevation des heiligsten Altarsakrament bis zum Agnus Dei die Orgel gänzlich schweigen soll, damit alle anwesende ungehinderter der Andacht und Betrachtung der heiligen Geheimnisse obliegen könnten. *l*) Ungemein gefällt mir die löbliche Gewohnheit mehrerer Kirchen, in welchen bey der Elevation des Allerheiligsten alle Vokal, und Instrumentalmusik stille ist, und auch die Orgel selbst in stiller, Ehrfurchtsvoller Melodie sich allein hören läßt. Auch im gegenwärtigen Sekulum wurde dem unzuläßigen, zuoftmaligen Gebrauche der Orgel Einhalt gethan. Benedictus XIII. *m*) verbiethet in den Messen de Requiem, in den Feriis und Dominicis der Frühlings und Herbstfasten (die Festtage der Heiligen, und die Sonntage Laetare und Gaudete auszunehmen) die Orgel zu brauchen. Ein mehrers hatte Benedictus der XIV. in seinem erwähnten Circular-Briefe über diesen Gegenstand verordnet.

IVto.

i) Concil. *Mediol.* PP. II. n. 51. = Symbolum fidei totum a choro, non alternatim ab organo canendum decernit. = Idem statuit concil. *Remense* an. 1564.

k) Tom. IX. concil. Germ. p. 943.

l) Tom. VI. concil. Germ. p. 600. et tom. IX. pag. 751.

m) In synodo Rom. anno 1725.

IVto. Man fieng an mit der Orgel grossen Feyerlichkeiten ein besonders Ansehen zu geben. Wenn z. B. der Bischof seinen feyerlichen Einzug in seine Kathedralkirche hielt, um das Hochamt zuhalten, oder selben nach Gewohnheit in solemni ornatu beyzuwohnen: wie auch bey feyerlichen Empfang eines apostolischen Legatens, Kardinals, Erzbischofes, oder eines weltlichen Potentaten ꝛc. pflegte *n*) die grosse Orgel (en galla) geschlagen zu werden, bis nach geendigter Vorandacht zu Celebrirung des Hochamtes geschritten wurde.

Vto. Ich sagte im vorigen numer, daß bey vorfallender grosser Solemnität die grössere Orgel gebraucht wurde: und eben so treffen wir im 15. Seculo viele Kirchen an, in welchen mehrere Orgeln stunden; wie denn die grosse Orgel zur Musikpracht, die kleineren aber zur Begleitung des Koralgesanges, und üblicher Kirchenmusik dienen mußten. *o*)

VIto. Ueberhaupt wuchs endlich sowohl die Anzahl, als auch das Ansehen der Orgeln immer mehr. Man fieng allmählig an überzeugt zu seyn, daß die Orgeln zur **Zierde des Hauses Gottes**, zur **Verherrlichung**, zum **Behilf**, und **Erleichterung** des Chorals, und Kirchengesanges in den Kirchen mit allem Rechte zu dulden seyen. *p*) Gewißlich wissen jene, die zum täglichen Choralgesange (er mag **einstimmig**, ein cantus Gregorianus, und firmus, oder **vierstimmig**, ein cantus organicus, oder Kontrapunkte seyn) erschafen sind, der Orgel mehrere Achtung und Dankgesinnung, wenn durch derselben mehr andächtig, ernsthaftere, als gauklerische, überkünstelte Begleitung ihr Gesang unterstützet, und erleichtert wird. So lange das Akompagment der Orgel von diesem Entzwecke, den die Kirche fodert, nicht abweichet, so lange es dem Organiste

n) *Andr. Piscar. Castoldi* in praxi cerem. tit. XV. c. 6.

o) De Gregorio Abb. Monasterii Salemitani an. 1441. electo haec Bruschius habet: = Fecit fieri maius organum, cuius maxima, et medioxima fistula habet in longitudine pedes 28 in circumferentia spithamas quatuor.

p) De organo maiori, quod Abbas *Henricus* in monast. Marienrod propter *Hildesiam* an. 1300 construi fecit, haec in chronico illius apud Leibnit. habentur: =

Hoc opus organicum locat *Hinricus* Abba per aeuum.
Virginis ad laudem, Christi Matris et honorem.
Fratrum Iuvamen, et saltum spiritus. Amen.

nifte mehrers um die Ehre Gottes, als um seine eigene; mehr um aufrichtige Andacht, als um weltliche Tandeleyen bey seinem Amte zu thun ist, so finde ich nicht, warum das Alterthum dem Gebrauche der Orgel in Gotteshäusern entgegen war. Wenn der heilige Kirchengesang durch Begleitung der Orgel übereilet, abgestimmelt, durch zuprofanes Akompagment entunehret wird, so sehe ich dieses für höchst unerlaubte Mißbräuche der Organisten an, die abzustellen sind, die aber dem ächten Gebrauche der Orgel nichts in Wege legen sollen.

VIImo. Und fürwahr, wenn wir die wahre Ursache der so geringen Achtung, die das Alterthum, die annoch viele Kirchen gegen die Orgel hegen, genaue bestimmen sollen, dürften es die vielen Mißbräuche seyn, die gar oft im Gebrauche der Orgel sich einschlichen. Es erhellet deutlich genug aus mehreren Ahndungen, die die Vorsteher der Kirchen, die verschiedene Kirchenversammlungen zu machen sich genöthiget fanden, daß auf den Orgeln oft so ärgerliche Ungereimtheiten, *q)* weltliche eitle Fablereyen abgehandelt worden sind, die sich mit der Ehrwürdigkeit des Gott geheiligten Ortes gar nicht vertrugen, die der Zierde, der Verherrlichung des heiligen Gottesdienstes, die der Anfachung einer innbrünstigen wahren Andacht widersprechen. Was überhaupt von itziger zu weltlich, zu theatralisch, zu weichlichen Kirchenmusik zu unsren Zeiten das Kirchenoberhaupt Benedikt XIV., r) was ein **Muratorius** sich beklagen, trift völlig zu. s) Von diesem drückt sich **Erasmus** von Rotterdam ganz gelegen aus: *t)* = Man läuft in das Gotteshaus, als gleich auf ein Theater, um seine Ohren mit künstlich angenehmer Musik zu weyden. = Dieses ist auch leider nach gewissem Verhältnisse von

q) An. 1565. concil. *Camerac.* tit. VI. c. 4. = Organorum usum in missis sic seruari statuit sancta synodus, uti a concilio Trident. mandatum est, id est, ne modulatione lasciuas cantiones imitentur. Tom. VII concil. Germ. pag. 103.

r) Libro 9. de synodo dioeces. cap. 7.

s) Antiqu. Ital. med. aeui T. II. dissert. XXIV. = Nunc certe stuporem ingerat musica nostra in tanta varietate vocum, ac instrumentorum consonantia, atque consensu. Liceat tamen dicere nobis non esse tantum plaudendum ex huiusmodi inuentis, hoc est, ex admirabili, vt putamus, musicae artis progressu, quin simul illius prauos effectus cognoscamus, dum pro virili musica mollem, ac effoeminatam regnare cernimus, quam Graeci, et Romani omnes cordati olim auersabantur; neque nos, si sapimus, vnquam laudabimus, cum inde mollities, et occulta morum corruptela in populos exurgat. =

von den eitelsten Gaukeleyen, *u*) und balletischen Träumereyen *x*) kränklichter Organisten zu verstehen. Ich glaube sicherlich, man rede, man denke auf den Orgeln (die keiner andern Ursache wegen, als eben nur zum Dienste, zur Anbethung Gottes in den Gott geheiligten Orten sind gebauet worden) weit anderst, als etwann bey einer Profanmusik, bey Gastmahlen, bey balletisch, oder theatralischen Vorfällen, nicht Andacht, sondern Ergötzungshalber auf einem Flügel, Klavikorde ꝛc. — = zugeschehen pflegt. Dieses mein Urtheil beruhet nicht auf meiner willkührlichen Muthmassung. Wenn

VIIIvo. Navarr *y*) nennet den vierstimmigen Choralgesang, oder Kontrapunkt einen *Cantus organicus*. Von diesem meldet schon Johannes XXII. vor Mitte des 14ten Sekulum: *z*) = Wir sind gar nicht des Willens, diesen Gesang, der hauptsächlich an grossen Festtagen gebraucht wird: bey welchen zu dem gregorianischen Gesang eine Oktave, Quinte, Quarte ꝛc. nach Erforderniß zugleich mitgesungen wird, abzuschaffen. = Der Name *Organicus*, orgelmässiger Gesang wurde dem Kontrapunkte beygeleget, weil das Präambuliren, Phantasiren auf der Orgel selbiger Zeiten eben so aussah, als wie die vierstimmigen Choralchöre. Es war also das Gespräch, welches dortmals die Orgeln an die Kirchengemeinde hielten, mehrentheils vier, auch mehrstimmig: es war ernsthaft, langsamer, kirchenmässig, als wie beym vierstimmigen *Cantus Gregorianus* der vier Singrepublicken. Eben schon vor dem 14ten Jahrhunderte hörte man schon öftere Klagen, *a*) daß einige, um ihre erhabene Stimme, und Kunst zu zeigen, durch verschiedene

C unnütze

t) Comment. in I Corinth. cap. 14.

u) In statutis dioec. *Prag*. an. 1565 sic definitum: = inter Missarum solemnia Musica qualiscunque nihil lasciuum sonet, aut petulans.

x) Concil. cammerac. an. 1631 statuit: = vt nec illa Musica in *Ecclesiis* admittatur, quae *choreis* potius, quam *choro* congruat. = Hanc in rem facit canon concilii *Constantiens*. an. 1609: = ad diuina officia ita cantus musicus, et organa adhibeantur, ne deuotionem impediant, aut audientium animos ad tripudium exciteut. =

y) De hor. canon. cap. XVII. num. 42.

z) Ibid. num. 35.

a) Ibid. num. 31,

unnütze Verzierungen und prahlerische Ausschweifungen dem ernsthaften heiligen Kirchengesange verwirrten, und entunehrten; man wollte, daß es ein Cantus organicus seyn sollte. Aus diesen können viele neuere zu weltliche Orgelhelden *) ersehen, ob man vor Zeiten nicht vernünftiger, kirchenmässiger dachte: was Orgeldiskurse, Vorspiele, was das Phantasiren betraf. Vielleicht wissen die Alten besser, was Partiturorgel kirchenmässig schlagen hieß. Sollen wir zum heiligen Gottesdienste unsre Talente und Kirchendienste nur deßwegen verwenden, um alle Fehler, Ausschweifungen älterer Zeiten nachzuahmen, die von Kirchenvorstehern, von so vielen Kirchenversammlungen so oft, als nachdrücklich sind geahndet worden. b)

Der

*) Vere πνευματικοι παιζοντεσ.

b) Warum melden erwähnte Dekrete verschiedener Konzilien nur von den Mißbräuchen, die bey der Orgel geschahen? warum schweigen sie gänzlich von andern Musikinstrumenten? Dieser Ursache wegen meines Erachtens: weil deren Gebrauch in den Kirchen noch nicht eingeführt war. I. B. Donius de praestantia Music. vet. Tom. I. pag. 155 bezeuget, daß die Blasinstrumente, besonders die stärkeren, wie Trompeten, Posaunen ꝛc. erst um die Mitte des vorigen Sekulum zur Kirchenmusik, und zwar noch sehr selten gebraucht wurden. Noch später hat den Gebrauch der Violins am Ende des vorigen Sekulums Archangellus Chorelly auf den Kirchchören eingeführet, und zuerst seine Simphonien zum Drucke beförderet. Nachmals soll in Frankreich nach Zeugniß des Blanville Hist. de la Mus. pag. 91 vom *Senaller*, in Deutschland von einem Canonic. Reg. apud Wengenses Ulmae Namens P. Kaspar Schollenberger die Violinmusik in den Kirchen ihren Ursprung haben.

Allein, es war diese neuere Instrumentalmusik nicht gar zu lange in den Kirchen üblich, als schon allgemeine Klagen über sie einliefen. Der Kardinal Kajetan in Commentar. in Div. Thom. 22 qu. 91 widersetzte sich sehr allen Musikinstrumenten außer der Orgel. Navarr de hor. can. cap. 17 num. 32 et 33: wie auch Liedan Panopl. Evang. P. I. libr. IV. cap. 78. und das Concil. Mediol. I. wollen, daß in den Kirchen nur der Orgel, und nie anddren Pfeiffen, Hörnern, Zytharn, Violen ꝛc. ein Platz gestattet werde. Eine Stelle des Antimus Liberatus (welche Rodota in Comment. in epist. Encycl. Benedikt XIV pag. 132 anführt) giebt dieser Sache helles Licht: = nostris temporibus (heißt es aus dem Italienischen) tanquam praestantiores aestimantur, maiorique adplausu honorantur ii Musices magistri, qui maiorem strepitum, tumultumque vocum, et instrumentorum faciunt, qui nouis inordinatis modis vtuntur; ac inter *Ecclesiam*, *Theatrum*, et *Cameram* ne minimum quidem distinguunt. =

Es

Der Himmel bewahre alle diejenigen, die zu solchen Kirchenmusikämtern auf Unkösten der Kirchen angestellet sind, von solchen wahrlich sündhaften ungereimtesten Ausschweifungen. Alle, die von den jzt folgenden Grundsätzen des Orgelschlagens Gebrauch machen, werden doch jederzeit die **Orgel**, als der Ehre, und Anbethung Gottes geheiligtes Gebäude ansehen, und ehren. = —

IXno. Erwähnter Castalldo c) führt uns eben an die erfoderlichen Eigenschaften eines Organisten: = Seine Sitten sollen unsträflich seyn: er soll in seiner Kunst rechtschaffen bewandert seyn. Wenn Geistliche vorhanden sind, die des Orgelschlagens erfahren sind, sollen sie vor den Weltlichen zu diesem Amte erwählet werden: widrigenfalls kann auch ein Weltlicher dazu angestellt werden, wenn ihn sein tugendhafter Lebenswan-

 del,

Es sah schon zur Zeiten Alexanders VII. so böse mit der Instrumentalmusik aus, daß dieser Pabst an. 1665 eine Kommission niederzusetzen genöthiget war, um eine förmliche Untersuchung der Kirchenmusik, besonders in Italien vorzunehmen. Eben auf diese angestellte Visitation beruft sich Benedikt XIV., da zu seinen Zeiten von der Abstellung aller Musikinstrumente von den Kirchen die Frage war: eine Frage, die dieser Pabst nicht so leicht beantworten wollte, weil für die Instrumentalmusik viele, und angesehene Männer die Vertheidigung auf sich nahmen: die sich wohl zur Abstellung der Mißbräuche, doch keineswegs zur gänzlichen Abschaffung der schon durch längere Zeiten begnehmigten Instrumentalmusik verstehen wollten. Es schien also dem erwähnten Kirchenoberhaupte der mittlere Weg der geschickteste zu seyn: wenn nämlich nicht alle Instrumenten, sondern nur jene aus den Kirchen verbannet würden, die sich besser zu Theaterspielen, als in heilige Orte, und zu heiligen Handlungen schicken. Lib. XI. de synodo dioecef. c. 7.

Zu wünschen wäre es, daß nach dem Beyspiele vieler katholischen, und auch protestantischen Gemeinden die Kirchenmusik nach dem Verlangen des allgemeinen Kirchenrathes zu Trient wäre angenommen, und beständig beybehalten worden. Es ist bekannt, daß in vielen Spanischen, und Mayländischen Kirchen nur jene Instrumente, die zur Verstärkung, und Begleitung des Bassus continuus dienlich sind, als Barbiton, Violon, Violoncello, Bassons; Bombarde, Posaune, Fagott, etc. geduldet werden.

c) Lib. I. de Organ. pag. 239.

del, und angesehener Ruf dazu würdig machen; dann soll er sein Amt mit jener andachtsvollen Ehrfurcht, die zu gottesdienstlichen Handlungen erfoderlich ist, vertretten, und alle Melodie, die im mindesten etwas ausgelassenes, zu weltlich, und zu eitles an sich hat, sorgfältigst meiden. =

Es kömmt bereits darauf an, daß die nun folgende Anleitungen zu Erlernung des **Generalbasses**, und die ferneren Unterrichte von der Ausweichung eines Tones in andere Töne, vom **Phantasiren**, von der **Orgelbegleitung** beym **Choralgesange** alles mögliche zur Erreichung dieses Zweckes, zur Bildung eines kirchenmässigen Organisten beytragen. Ohne Anflehung des göttlichen Beystandes, *d*) ohne eigenen täglichen Fleiß *e*) wird man nie gründlich, und vollkommen werden.

Er-

d) Nisi Dominus aedificauerit domum, in vanum laborauerunt, qui aedificant eam. *Pſl.* 126. *v.* 1.

e) Gutta cauat lapidem non vi, sed saepe cadendo. *Ovid.* 4. *de Ponto.* 10.

Erster Theil.

Vom dem Generalbasse. a)

§. I.

Vom Kenntnisse der Tastatur.

Meines Erachtens wird es dienlich seyn (um ja nichts zu übereilen) die Klavier *Claves*, Tasten zuvor zukennen, bey Name zu nennen, ehe wir auf selben spielen wollen.

Es giebt Orgeln, besonders ältere, wo nur vier Reihen der Oktaven, und öfters nicht ganz: einige, wo auch fünfe, oder fünfthalbe anzutrefen sind.

I, Wenn von einem Tone fortgeschritten wird, bis wieder der dem Namen nach nämliche Ton, oder Taste eintrift, so ist, Technice zu reden; eine Oktave durchgewandert worden; und diese Oktave erhält ihren Namen vom ersten Tone, in dem sie sich anfängt. Wenn z. B. vom C Tone alle die folgenden Tasten bis an die nächstkommende C Taste durchgelaufen werden, so ist die Oktave des C Tones daniedergeschlagen worden.

a) Ludovicus Sradana ein berühmter Organiste, und Musikdirekteur im mayländischen Domstifte hat zu Anfang des vorigen Sekulum an. 1605. den Bassus continuus, oder den Generalbasse, wie es mehrere dafür halten, erfunden. Diesen hat nachmals noch vollkommner ausgearbeitet August Aggazarius Musikvorsteher im Deutschen Kollegium zu Rom; welchen D. Rameu Tartini etc. Marburg, Bach, rc. in dieser Unternehmung nachfolgten. Bestens empfehle ich des Davids Kolmer treulichen Unterricht im Generalbasse rc. wie auch des Löhleins Klavierschule, Mathesons Organistenprobe rc.

worden. Allein! wo ist eine C Taste, wo sind jede andere geschwinde anzutreffen? Wie heissen sie? Ich will jetzt Antwort geben in Betrefung der Manualtasten; dann sollen die Pedaltasten geprüfet werden.

II, Um alle Tasten in Zeit einer Minute zukennen, und zu nennen, ist es vor allem höchst nöthig sieben Buchstaben als: C, D, E, F, G, A, H auswendig zulernen.

Der erste Buchstabe C, oder der C Ton auf jener Untertaste, nach welcher zwey Obertasten folgen. Die nächste Untertaste nach dem C heißt D: die dritte E, und so weiters nach den obigen 7 Buchstaben. Die vierte Taste F verräth sich auch dadurch, das nämlich drey Obertasten nach ihr folgen. Nach der siebenten Taste, die H heisset, fängt sich wiederum der C Ton, oder eine höhere Oktave desselben an, die eben wieder die nämliche Benennung durch alle ihre Glieder hat.

Wie sollen aber jetzt die fünf obere Klavier heissen? Diese haben mehrere Nämen, gleichwie sie mehrere Aenderungen haben. Wenn bey einer Note, oder ober derselben bey einem Partiturstücke ein Kreuz ✕, oder erhöhendes ♮ angesetzet ist, so wird eine so bezeichnete Note, oder Taste um einen Halbton erhöhet, und zu ihrem sonst eigenen Namen die Sylbe is hinzugesetzet: also heißt die nach dem C nächste Obertaste C ✕, oder Cis; die nach dem D folgende heißt D ✕, oder Dis: jene nach dem F Klavier Fis: die nach dem G Gis: endlich die fünfte Obertaste Ais, oder insgemein B.

Wenn aber bey einer Note, oder Tone ein b, oder erniedrigendes ♮ zustehen kömmt, so wird solche Note um einen Halbentone erniedriget, und kömmt ihrem Namen noch die Sylbe es hinzu. Also wird die erste Obertaste gleich nach dem untern C Klaviere, als das erniedrigte bD, Des genennet; das zweyte Oberklavier als erniedrigte bE, Es: das mit b behafte G Ges: das erniedrigte bA, die vierte Obertaste hat seinen besonderen Namen As, gleich der fünften Obertaste, dem erniedrigten H, die insgemein B heisset.

Es

Es wird diese erhöhend, und erniedrigende Benennung auch denen Untertasten öfters, besonders im Transponiren, zutheil: also heißt ✕E, Eis: welches zwar mit F eines ist, doch aber nicht F heissen kann, weilen, gesetzt im Dursisteme des A, oder Cis Tones kein F, sondern Fis anzutreffen. Also kann man das ✕H, His, so mit C übereinkömmt, nennen. Es soll aber auch das erniedrigte bC, Ces; das bF, Fes betittelt werden.

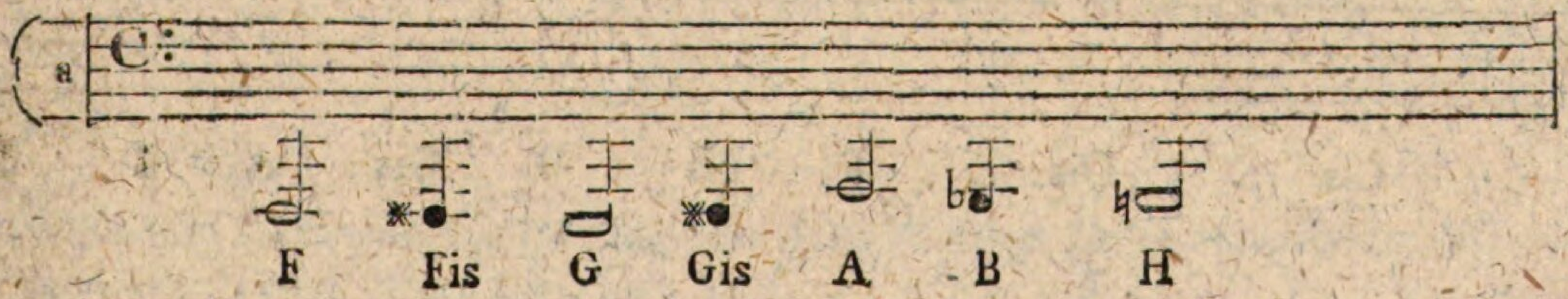
Zuweilen wird eine Note durch zwey ✕✕ um einen ganzen Tone erhöhet; man setzt Deutlichkeit halber ein einfaches Kreuz X an.

Eben so können auch zwey bb vor einer Note erscheinen, und dieselbe um einen ganzen Tone tiefer machen.

IIItio. Da nun eine Oktave von einem C bis zum nächstfolgenden C mit allen ihren Mitteltönen dem Namen nach bekannt ist, so sind es eben deßwegen auch schon alle Oktaven der übrigen Töne.

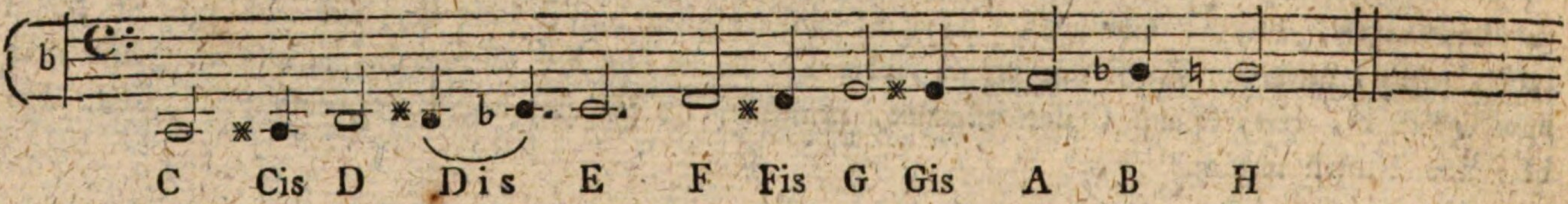
Doch, da eben mehrere Oktaven auf der Tastatur sich einfinden, so ist es nöthig, um selbe zu unterscheiden, jede mit ihrem besondern Namen anzudeuten. (a) Alle Töne, die sich unter der tiefsten C Taste befinden, heissen Kontratöne; machen sie (gesetzt in 16schühiger Pedalstimme) eine ganze Oktave aus, so würden sie die Kontraoktave genennet. Vom ersten, oder dem tiefen, grossen C des Manuals bis zum folgenden C folgt die grosse tiefe Oktav: (b) Von dieser an kömmt die ungestrichene: (c) nach dieser die eingestrichene: (d) dann die zwey, (e) und dreymalgestrichene. (f)

Contra-Töne.

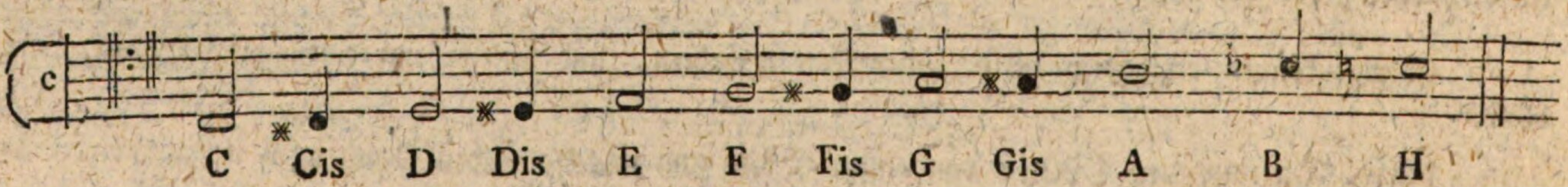


Die

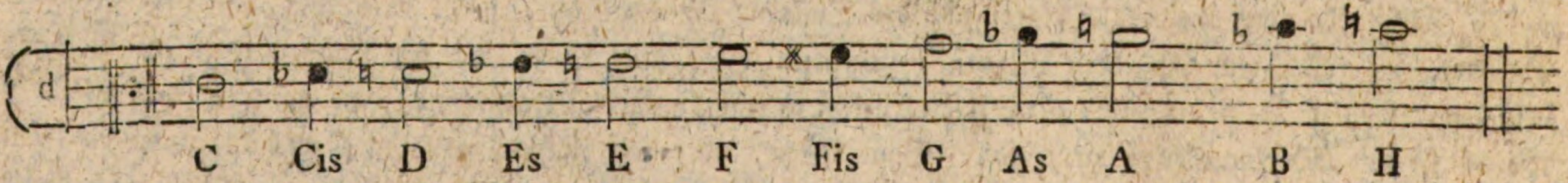
Die große, tiefe Oktav.



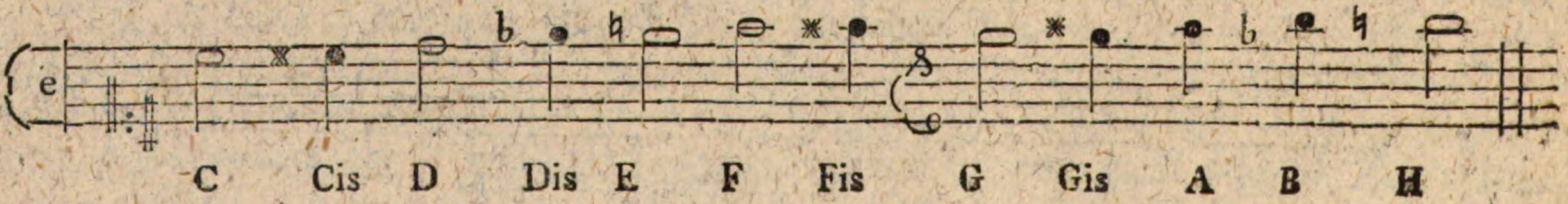
Die ungestrichene Oktav.



Die eingestrichene Oktav.

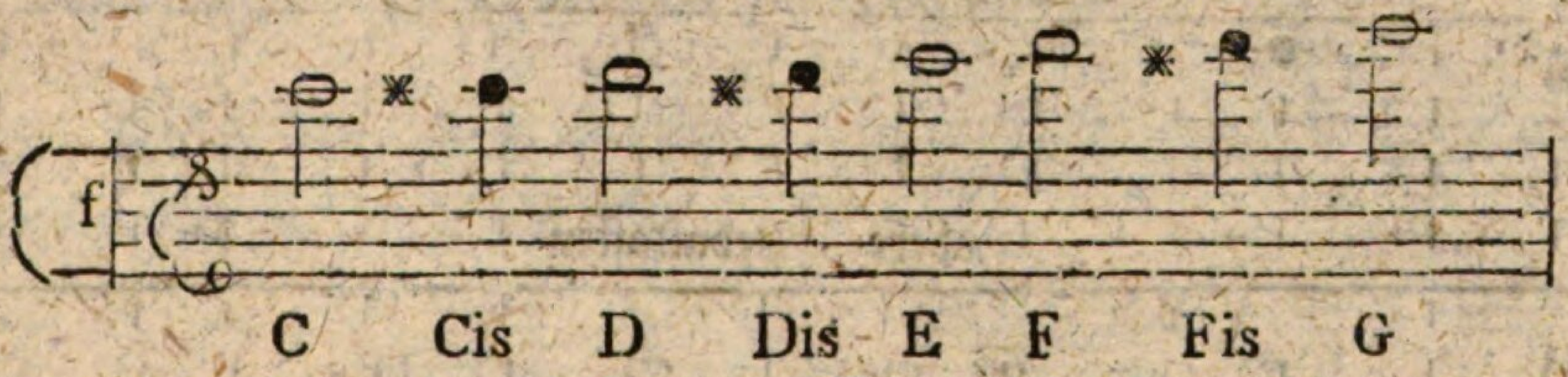


Die zweygestrichene Oktav.



Die

Die dreygestrichene Oktav.

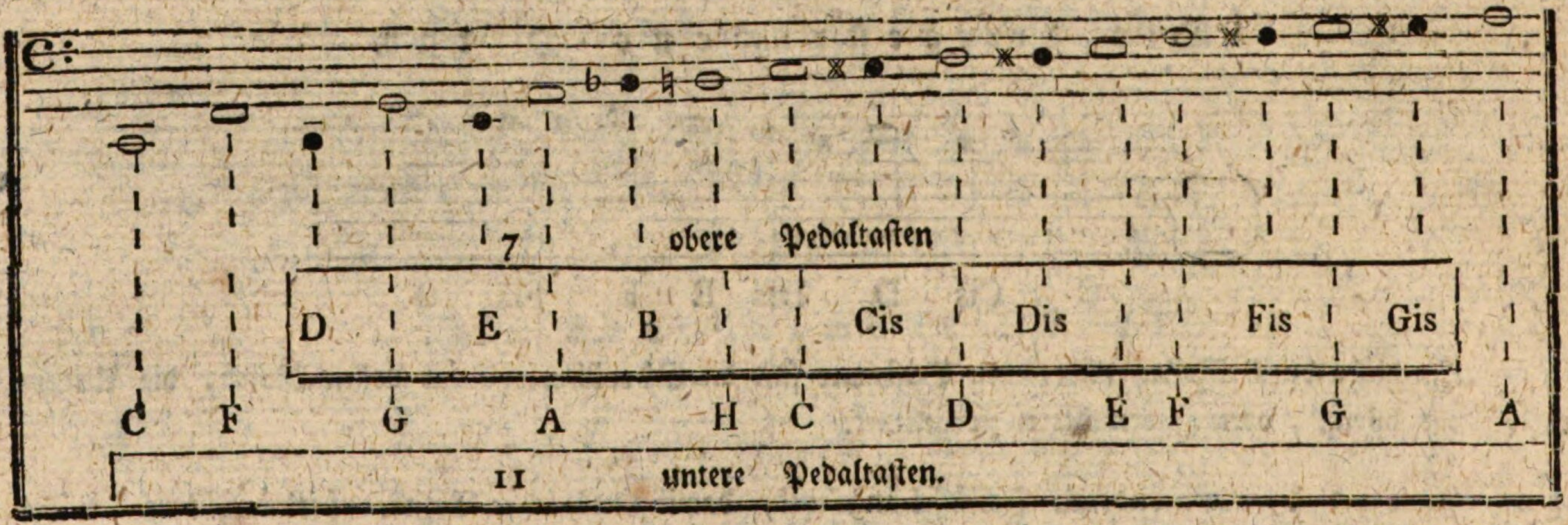


In dieser durch Noten entworfenen Tastatur sind die Oberklaviere mit vollen Noten, die Untertasten mit offenen, oder halben Noten vorgestellet.

Auch sind die 5 verschiedenen Schlüssel angesetzet, damit eines jeden Bezirk auf jeder Oktave der Tastatur gelegentlich zu ersehen ist.

IVto. Nun vom Pedale. b) So leicht die Pedaltasten zukennen sind, weil deren gemeiniglich nur 18 sind, so verdrüßlich fällt oft den Anfängern der behände Gebrauch derselben. Dahero wäre es zu wünschen, daß angehende Orgellehrlinge solche Klavikorde, oder andere Instrumente zu ihrer täglichen Uebung hätten, bey welchen die Pedaltastur angebracht wäre. Die Pedallage, an welcher in der tieferen Oktave die 4 Obertasten Cis, Dis, Fis, Gis, mangeln: die zweyte, oder höhere Oktave nur bis an die A Taste reichet, hat beyläufig folgende Verfassung, und Ordnung.

b) Es soll Bernard, insgemein der Deutsche, im 13ten Sekulum die Pedale erfunden haben nach Zeugniß des Beyerlinks. Theatr. vitae hum. libro VIII.



§. II.

Von der Fingerordnung, oder Applikatur.

Es liegt meines Erachtens sehr vieles daran, sich gleich anfangs an einen regelmässigen, ordentlichen Gebrauche der Finger zugewöhnen; denn ohne diesem würden sehr viele Schwierigkeiten sowohl in Partitur, als Galanteriestücken immerdar aufstossen. Es pflegt auch ein so ungereimtes Betragen der Hände, ungeschickte Anwendung der Finger so sehr zur Gewohnheit zu werden, daß solche kaum ohne verdrüßliche Mühe mehr abzulegen ist. Ich glaube also, ehe wir tiefer in die Geheimnisse der Orgelmusik hineindringen, es möchte eben hier der beste Ort seyn, etwas, oder das nöthigste davon zu reden.

Imo. Wenn ich dann sage, daß jene Applikatur die beste, und die richtigste sey, die einem zum leichtesten ankömmt, die einer schon so gewöhnt ist, daß er bey allen, auch gefährlichen Passagen sich damit hinausfochtet: möchte sie indessen aussehen, wie sie doch immer wolle, so könnte ich die unnöthige Ehre haben,

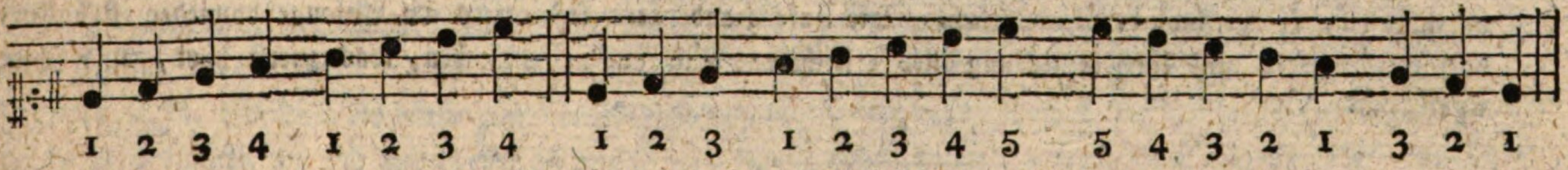
von

von vielen versteiniget zu werden, ehe es doch von diesen allen nur ein einziger würde endlich eingestehen können, daß eben seine Applikatur die ächte, und die richtigste sey.

IIdo. In diesem Stücke halte ich es mit jenen, die unter verschiedenen Fingerordnungen die zwo folgenden für Schulgerecht, oder für die schicklichsten ansehen.

Mit rechter Hand.

erste zwente

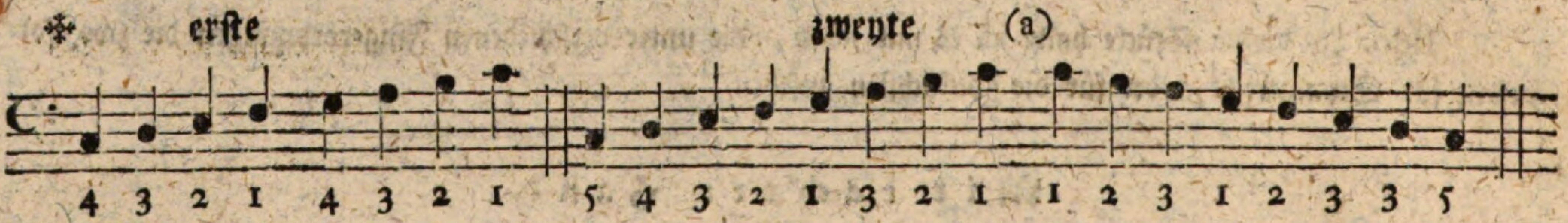


Der Daum wird durch 1, der kleine Finger durch 5 angedeutet.

IIItio. Mir gefällt die zwente besser, vielleicht, weil ich sie mehr gewohnt bin, oder, weil in dieser letzteren auch der kleine Finger mithält, welches etwann eine schönere Figur macht, als, wenn er nur (wider sein Verschulden ganz müssig mitgeschleppet wird: auch deßwegen, weil der Daum, da er von Natur aus ungeschickter, als seine Mitfinger) sich leichter nach dem dritten, als vierten Finger an seine Stelle hinfügen möchte, so zwar, daß er schon vorläufig an seinen Ort hingelenket, und zubereitet werden soll, sonst wird das Gehör nicht leicht einen durchausgleichpassenden Lauf hören können.

IVto. Vorbemeldte zweyfache Applikatur sollen wir nun im Basse ansehen: den Daum zeiget 1, den kleinen Finger fünfe an.

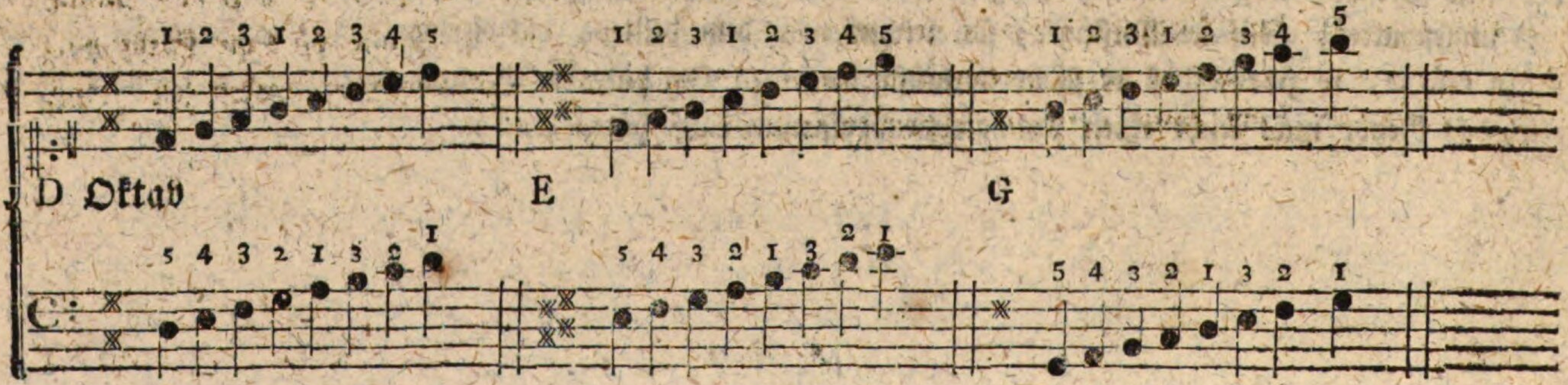
Mit linker Hand.

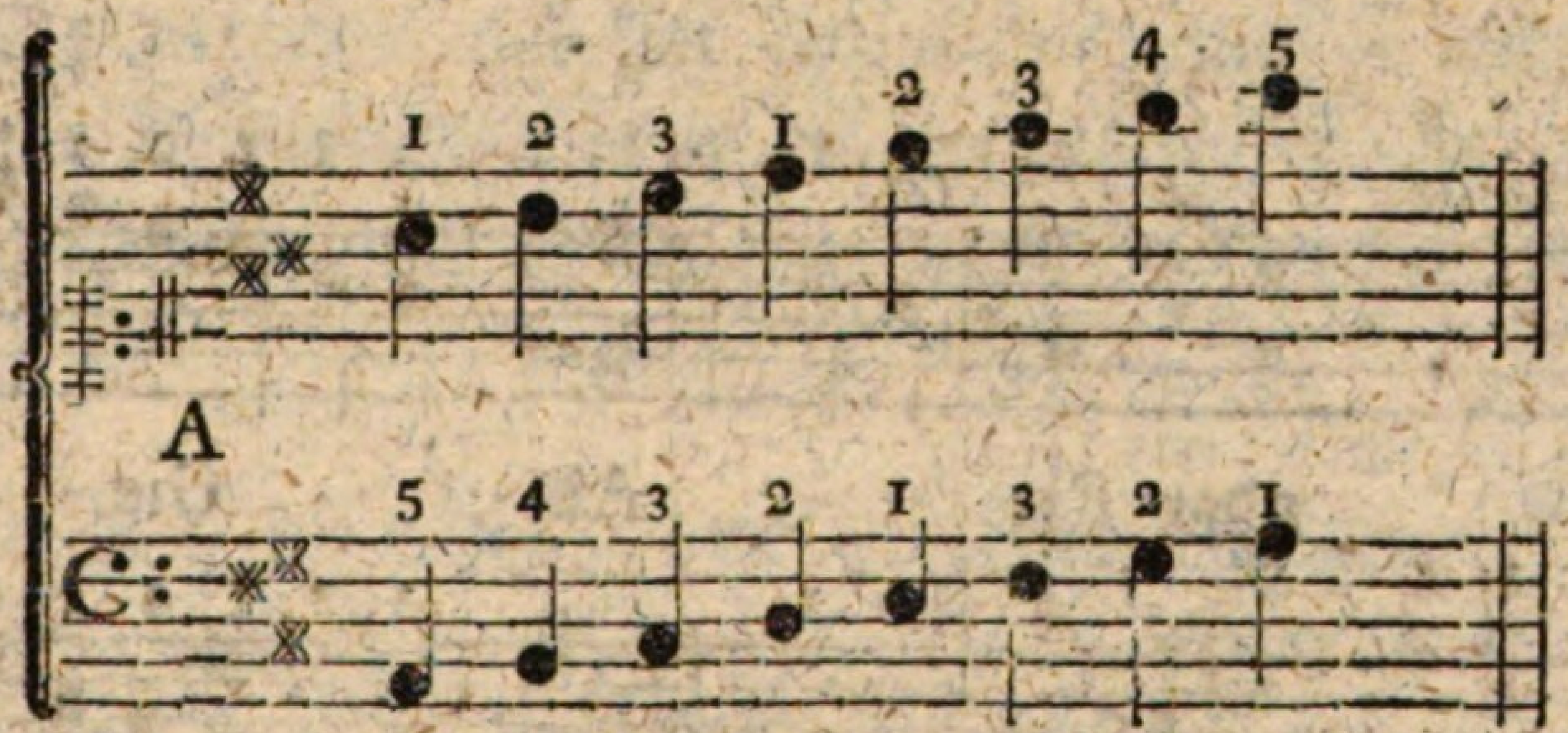


a) So könnte man nützlicher Uebung halber diese Leiter hinauf, und herab, mit rechter, mit linker Hand durchlaufen, so geschwinde als deutlich. Die linke Hand wird sich öfters im Anfange dawieder sträuben; doch wird öftere, und längere Uebung alles erleichtern, und angenehm machen, was zuerst hart, und schier unmöglich.

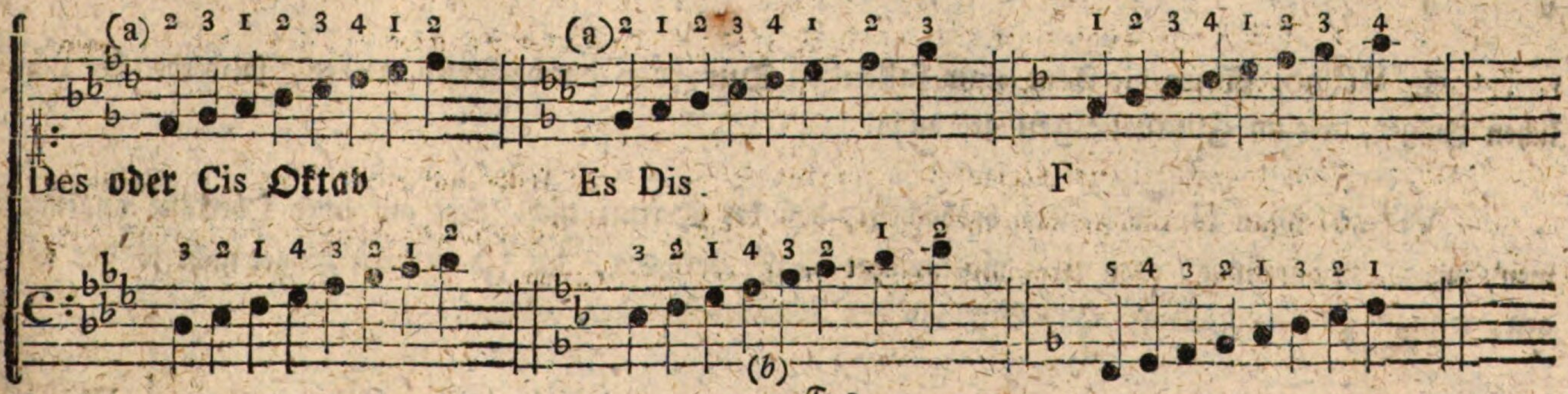
✣ 5to. Diese erste Applikatur kömmt mir bereits immer abgeschmackter vor. Ich meines Orts misrathe derselben Gebrauche: ausgenommen in gewissen Tonleitern, wo sie anderer Ursache wegen nothwendig wird, wie bald folgen wird.

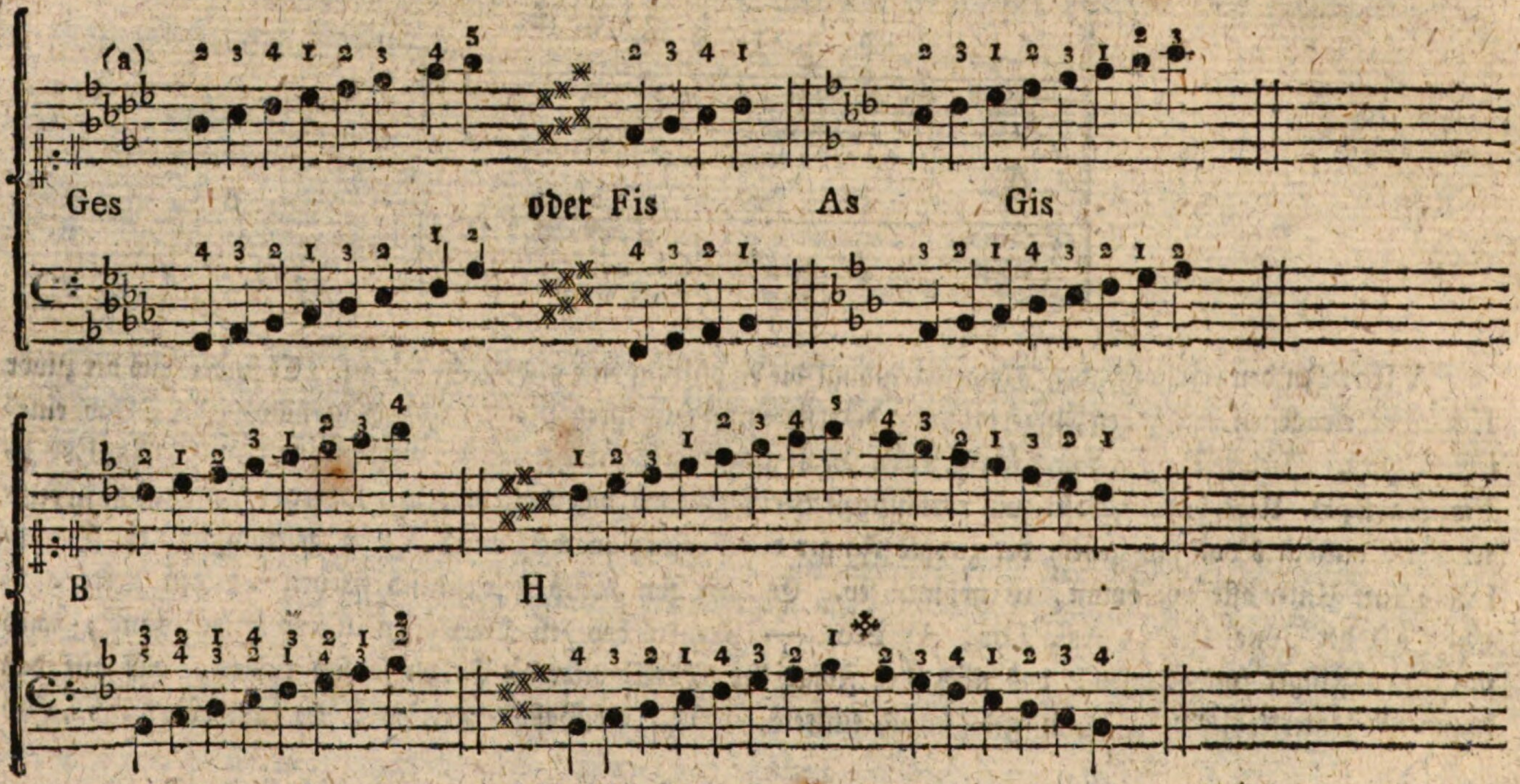
In folgenden vier Tonarten D, E, G, A findet noch die nämliche Fingerordnung Platz. Z. B. Es soll jetzt auch die linke Hand mit der rechten, der Diskant mit dem Basse zugleich auftretten.





VIto. In den nachfolgenden Tonarten nimmt die Applikatur eine andere Gestalt an. Es findet aus der zuvor IIdo. vorgetragenen zweyfachen Fingerordnung die erstere nun auch ihren Platz: nach der Lage nämlich der Oktave eines jeden Tones. Sieben Töne sind noch übrig, deren Skale gesetzmässig durchgewandert werden soll: nämlich Cis, Es, F, Fis, As, B, H. Ueberhaupts dörfte zum vorläufigen Berichte dienen, daß wenn von einer Obertaste der Marche in rechter Hand aufwärts vor sich gehet, der zweyte Finger den Anfang machen müsse, und gemeiniglich der Daum, sobald eine Untertaste vorkömmt, zu nehmen sey. Es läßt sich dieses gelegentlich ersehen bey den Oktavgängen (a) der Töne Ges, As, Dis, As etc. — Ferners bey den Obertasten in der linken Hand, wird mit jenen Finger angefangen, daß nach der Folge der Oberklaviere die Finger so sich richten, daß auf das kommende Unterklavier der Daum gelegentlich eintrefe, besiehe die Baßoktaven der Töne Fis, Des, As. (b)



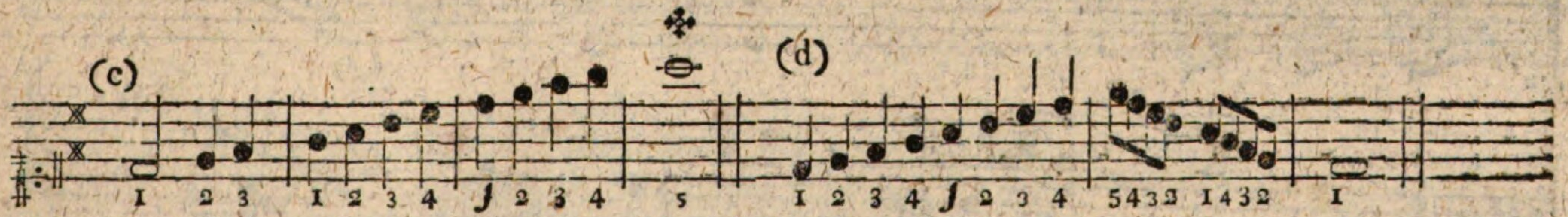


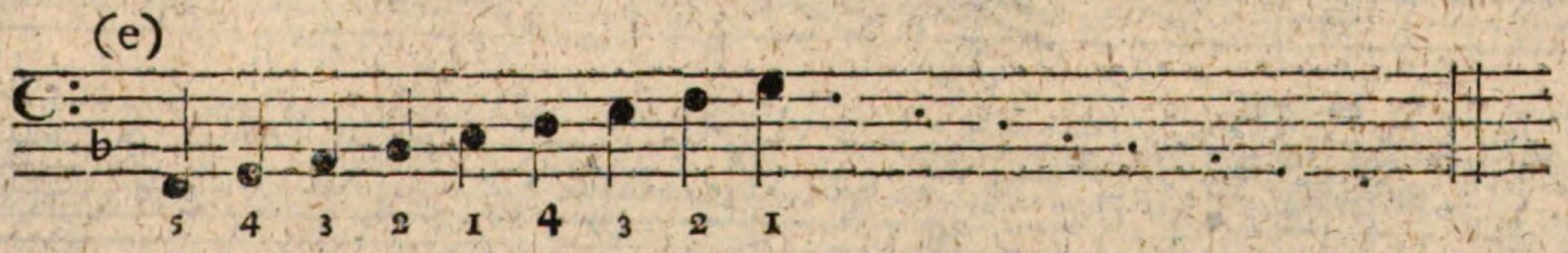
✠ VIImo. Wenn die Töne einer fallenden Duroktav durchgelaufen werden, so werden die nämlichen Finger, wie im Hinaufsteigen gebraucht.

VIIIvo. Man könnte ferners beobachten, daß der Daum nicht leicht auf einer Obertaste angenommen, wenn Oktavsprünge, oder sonst vielstimmige Griffe vorfallen, die die anderen Finger nicht so gar gelegen, wenigst zu unanständig, ohne Beystand des Daumes erreichen würden.

IXno. Jede weiche Tonart eben auch hier einzurücken, hielt ich nicht für nöthig, weil sie mehrentheils eine ähnliche, wo nicht die nämliche Applikatur mit der scharfen Tonart hat. In diesen, und anderen solchen Fällen giebt die eigene Uebung, und Erfahrung den besten Unterricht mit Anordnung der bisher angeführten Handleitungen.

Xmo. Wenn der Lauf über die Oktav, über 8 Stufen hinaufgehet,* so wird jeder bemerken, daß auf der achten Taste (wir nehmen sogleich die D dur. Oktave in rechter Hand zur jetzigen Probe) der kleine Finger sehr ungereimt; (c) und statt dessen wieder mit dem Daume anzufangen wäre. Gieng aber der Lauf nur um einen einzigen Ton über die Oktave hinauf (gesetzt, von eingestrichenen D bis ins zweygestrichene E) so könnte der Daum im Hinaufsteigen bey der fünften Taste, und nicht auf der vierten angestellet werden. (d) Eben dieses ist nach Proportion in Baßläufen zubeobachten: (e) wo bey der 6ten Stuffe der vierte, und nicht der dritte Finger hinreichend wäre.



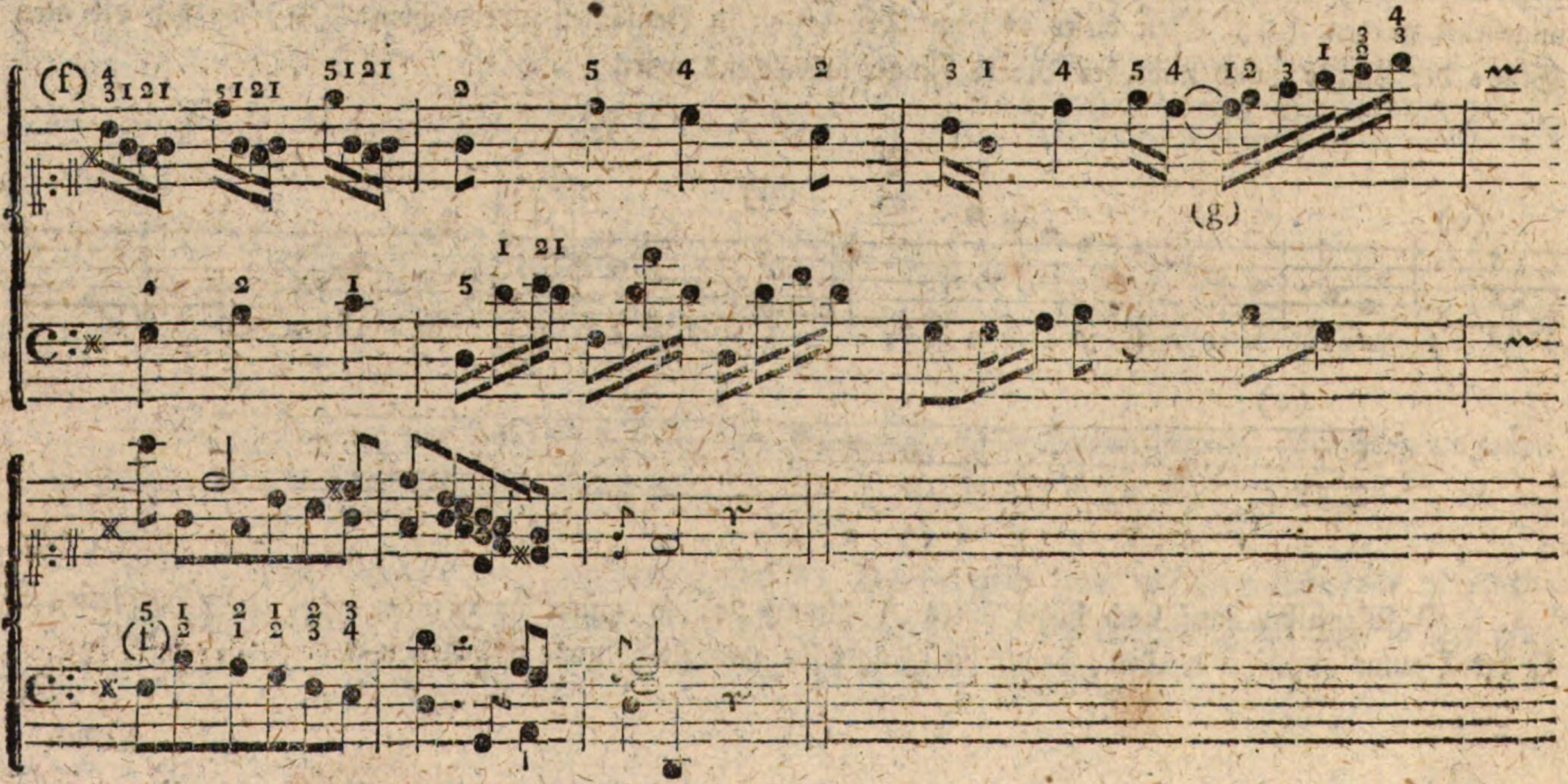


✤ Wenn der Lauf noch höher übers A hinaufeilte, so müßte nothwendig beym zweygestrichenen G der Daume angesetzet werden, damit die Finger für weiteren Marche erklecklich wären.

XImo.

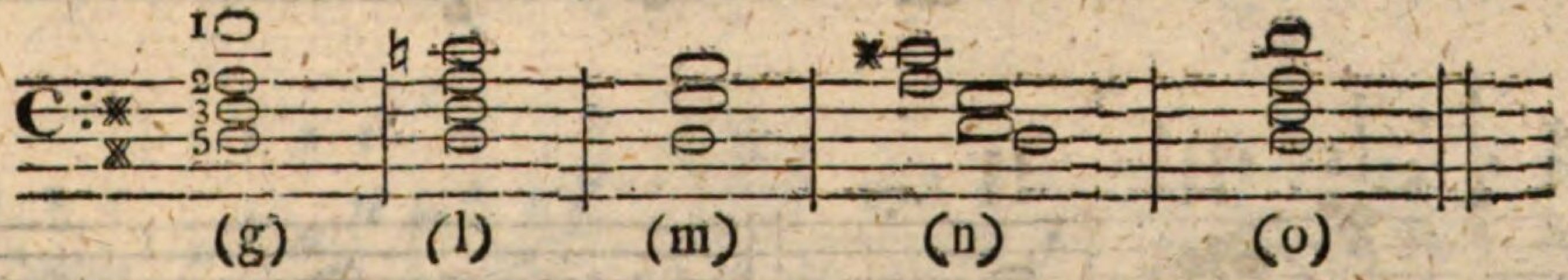
XImo. Nun wäre etwas weniges von der gemeinen Applikatur gesprochen: denn alle Fälle, die in Orgel- und Klavierstücken vorkommen, mit Beyspielen, und besonderen Regeln zu beleuchten, wäre eine so unnütze, als unnöthige Tändeley. Doch, um nicht gar zu wenig von dieser Sache geredet zu haben, könnten hier füglich einige besondere Passagen der Applikatur angeführet werden.

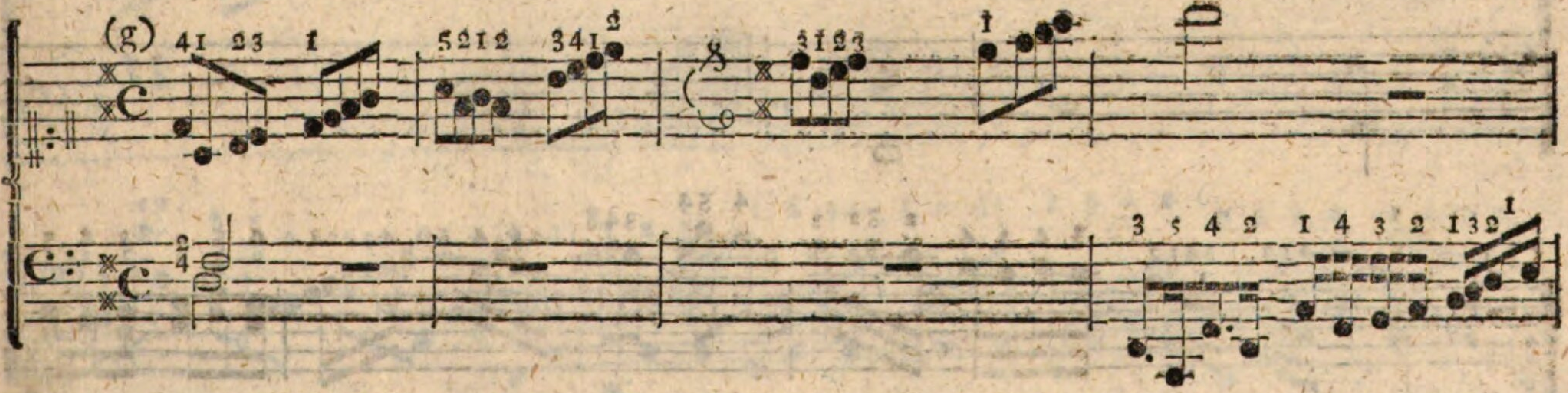
Es geschieht zuweilen, daß ein Finger über den anderen hinumspringen muß: (f) oft geschieht auf der nämlichen Taste ein Fingertausch. (g) Wenn mehrere Tasten durchzuwandern sind, als nach ordinairer Applikatur fünf Finger hinlänglich, so muß auf verschiedene Weise von dem gewöhnlichen Fingergebrauche abgewichen werden, wie ich schon etwas im vorigen Xmo gemeldet habe: es mag der Daum, oder ein anderer Finger eingeschoben werden. — — — (h)

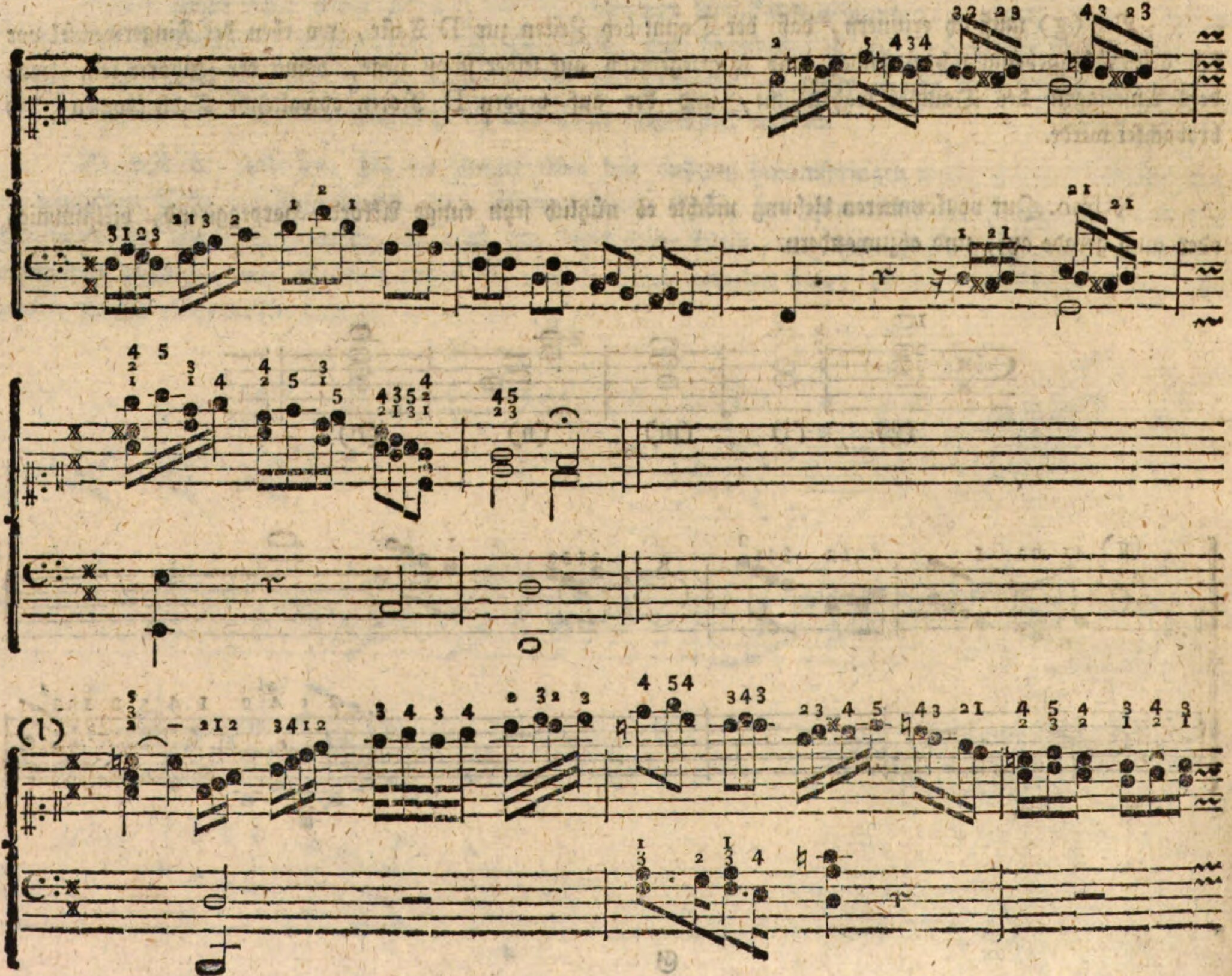


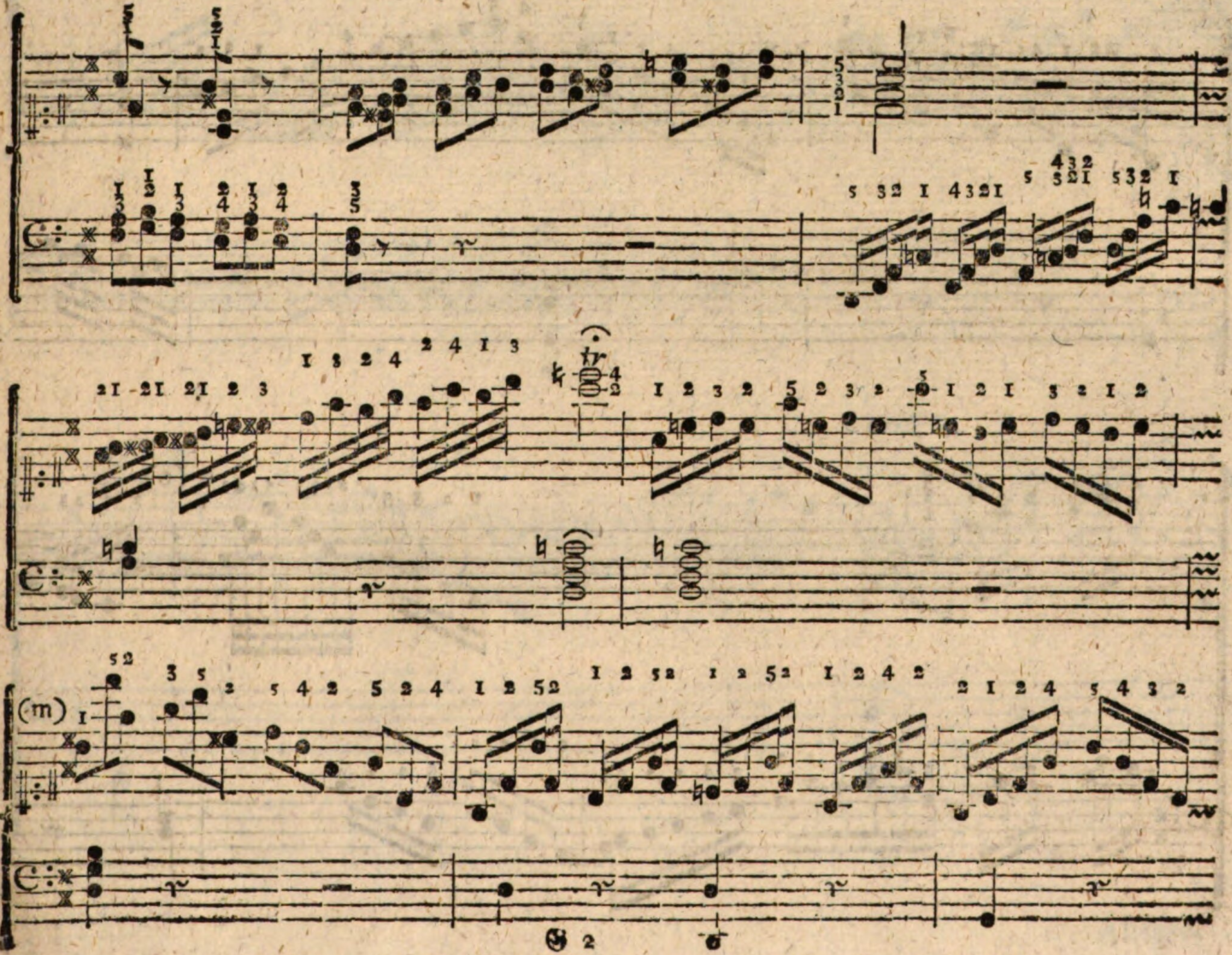
Bey (g) muß ich erinnern, daß der Daum bey Zeiten zur D Taste, wo eben der Fingerwechsel vor sich gehet, hingebeugt sich einfinde, und so gelegentlich auf selber schon liege, damit der Zuhörer kein besonders Anschlagen des Daumes wahrnehme, und der auf beyden D Noten obwaltende Schleifbochen (⌒) beobachtet werde.

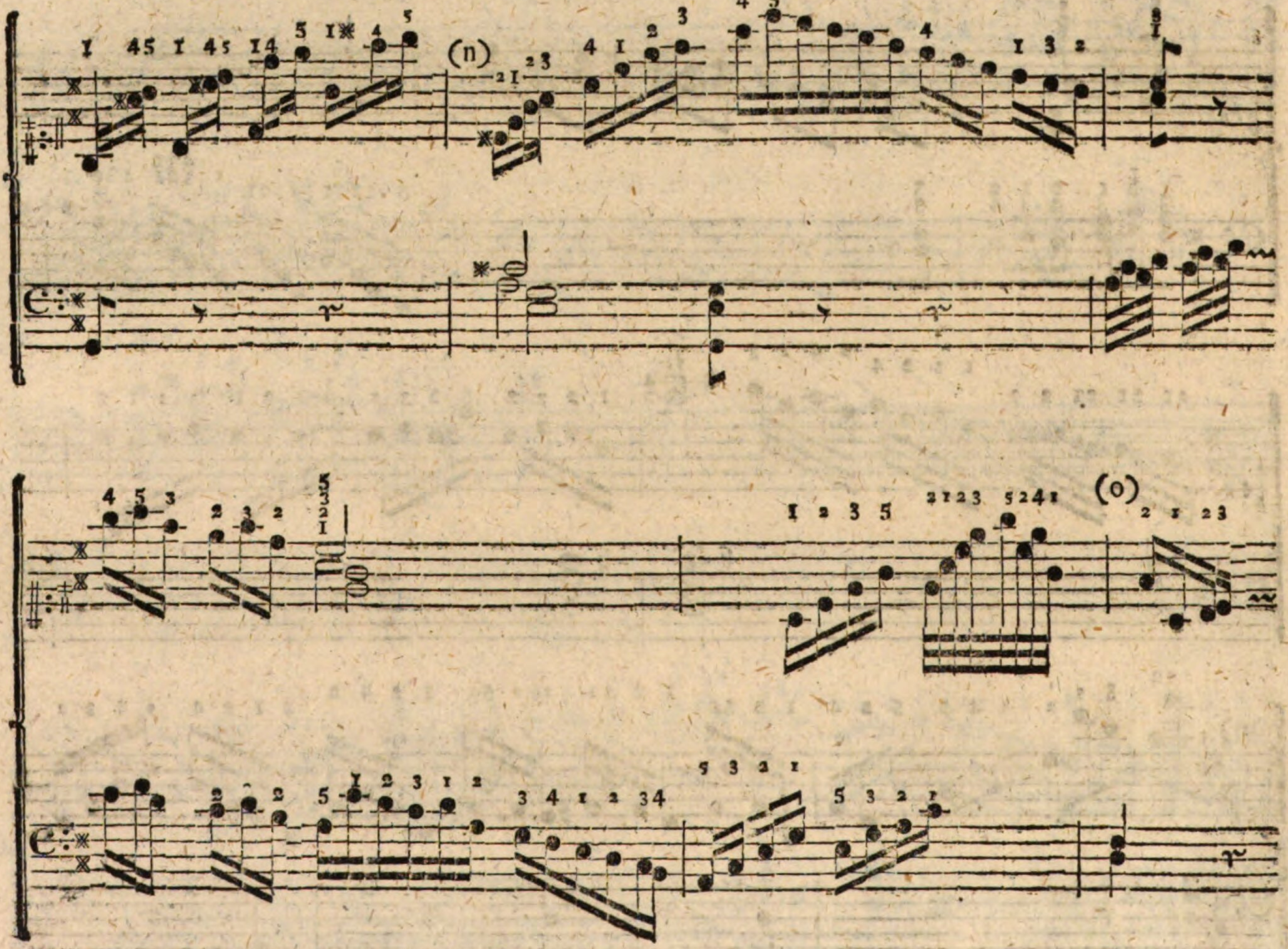
XIImo. Zur vollkommeren Uebung möchte es nützlich seyn einige Akkorde Harpeggirend, vielstimmig, oder auch gerade auf, und abzuwandern.

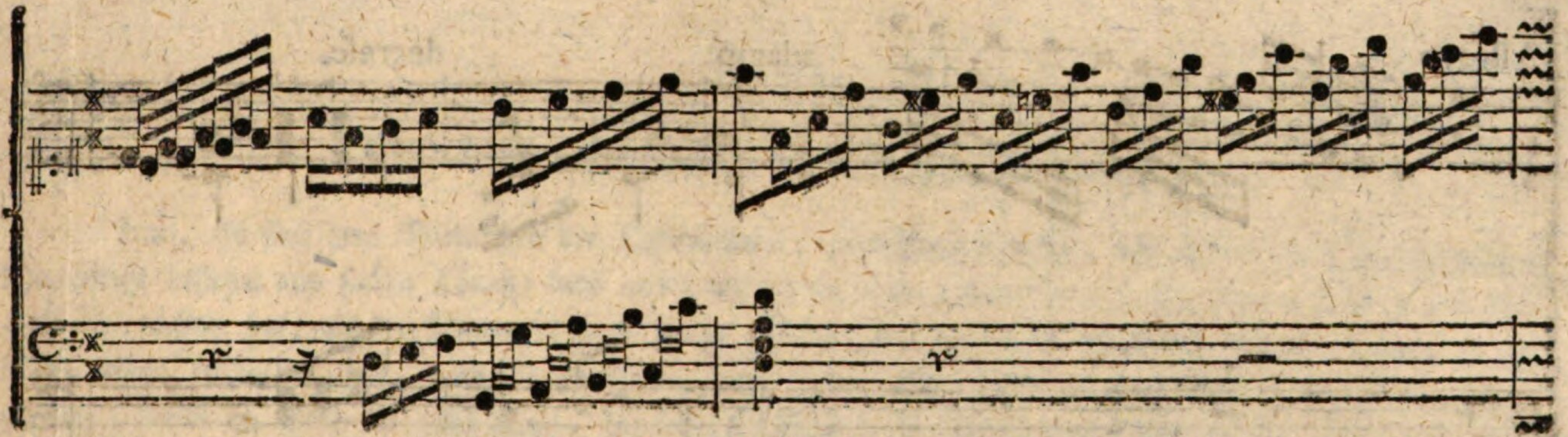




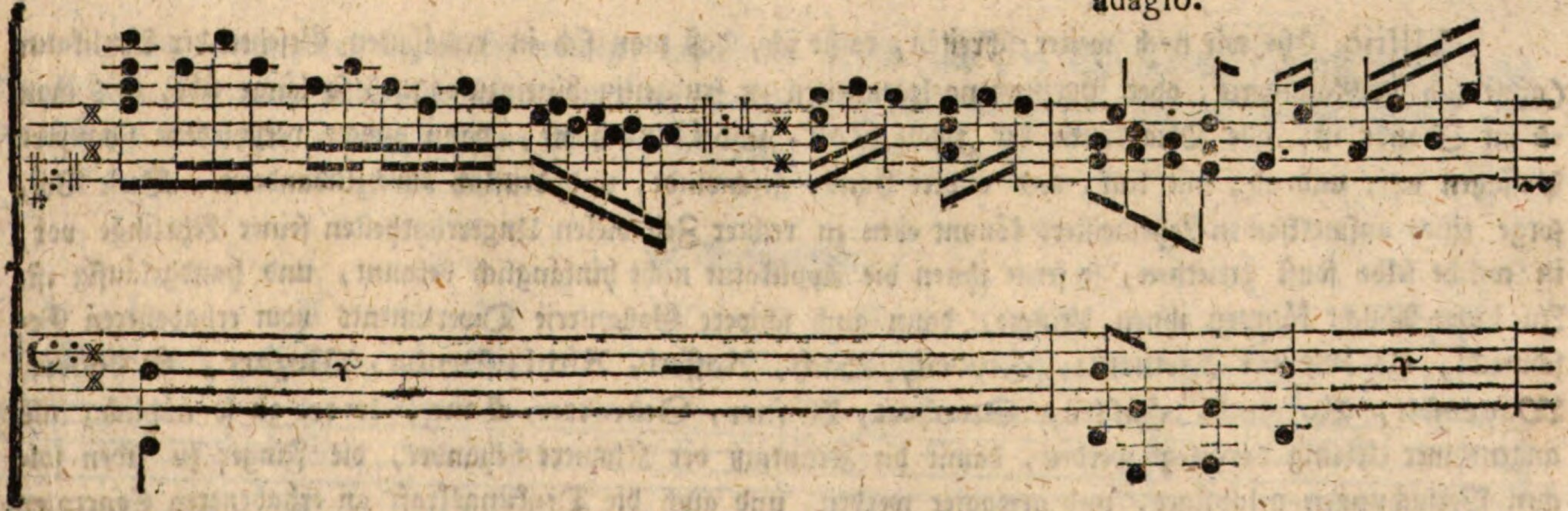




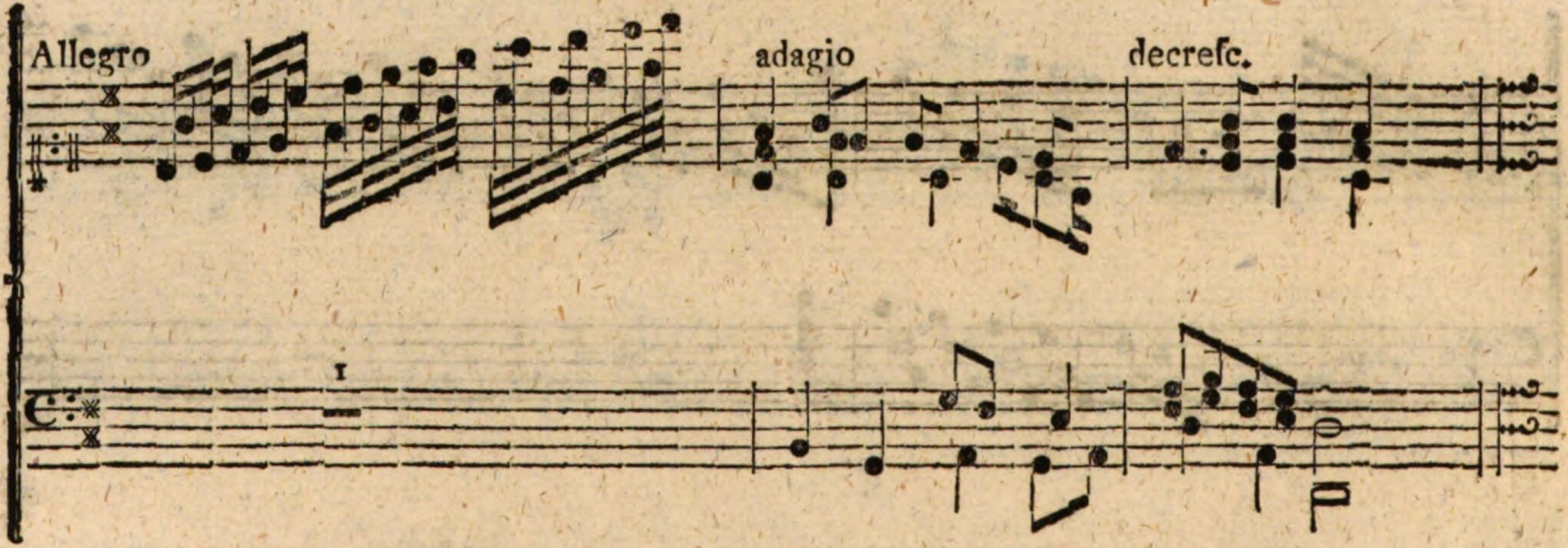

(n)
(o)



adagio.



Allegro.



XIIItio. Ehe wir noch weiter schreiten, rathe ich, daß man sich in erwähnten Gesetzen der Applikatur (ohne sich in Galanterie, oder Partiturangelegenheiten zu fruhzeitig hineinzuwagen) so lange übe, bis man es im Stande ist, alle Oktavtourn der zwölf Moll- und Dur-Töne, dann andere verschiedene schwerere Passagen auf, und ab, mit link, und rechter Hand, geschwinde, und deutlich durchzuwandern. Diese Vorsorge eines aufmerksamen Lehrmeisters kömmt eben zu rechter Zeit vielen Ungereimtheiten seiner Lehrlinge vor, in welche selbe sonst geriethen, so ferne ihnen die Applikatur nicht hinlänglich bekannt, und handgeläufig ist. In dieser Absicht könnten ihnen kleinere, dann auch schwere Gallanterie Divertiments vom erhabeneren Geschmacke, als jene des Klementi, Heyden, Bach, Rosseti, Richl, Benda, Mozart, Schobert, Wagenseil, Kozeluck, Häsler, Stephan, Küfner, Schrötter, Lang, 2c. 2c. zu so nützlich, als angenehmer Uebung vorgelegt werden, damit die Kenntniß der Klaviere behänder, die Finger zu jeden solchen Versuchungen geläufiger, und gewagter werden, und auch die Denkungskraft an erhabeneren Concepten immer reicher werde: welches alles zur Vervollkommnung eines Organisten ungemein beyträgt.

§. III.

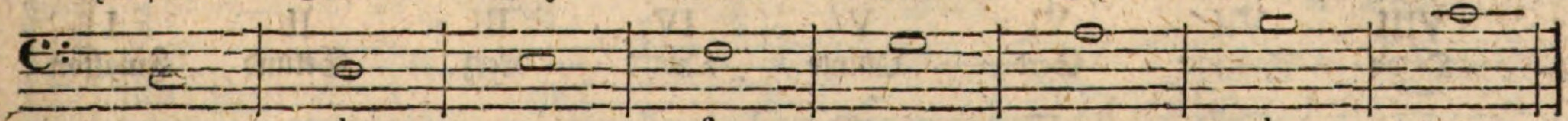
Von den wesentlichen Tönen der Oktavleiter.

Imo. Es sind zwo Gattungen der Oktavleitern: eine **Diatonische**, die andere die **Chromatische**. Die vorige bestehet aus sieben Tönen: diese aus zwölf Semitoniis, Halbtönen. Da letztere Oktave um fünf Halbtöne mehrer hat, als die Diatonische, so ist zu merken, daß diese fünf besonderen Semitoni zwar in der Diatonischen enthalten sind, doch, so zu reden, von selber nicht sind, zu ihrer Wesenheit eigentlich nicht gehören; daher sie öfters die zufälligen, die überflüssigen, die zierlichen Töne heissen, die eines angenehmeren Nachdruckeswegen, und zur Auszierung eines Stückes, gleich dem Gewürze bey den Speisen, gebraucht werden: wie wir denn von dieser Wahrheit gleich überzeugt seyn sollen. Doch,

IIdo. Muß zuvor angemerket werden, daß in der Musik auch zwo **Tonarten**, eine die **weiche** mit der kleinen Terz, die andere die scharfe mit der grossen Terz befindlich seyn. In der scharfen Tonart geht die Oktave durch die nämlichen Töne hinauf, wie herab. Hier folgt sie

im Aufsteigen.

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
Haupton.	Sekund	Terz	Quart	Quint	Sext	Septime	Oktave.



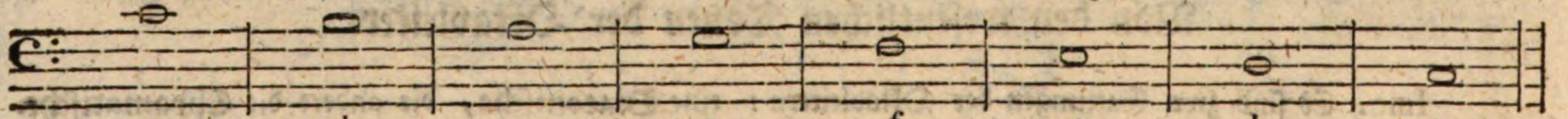
c	d	e	f	g	a	h	c

\+ — — ⌢ — — — ⌢

im

im Herabfallen:

VIII	VII	VI	V	IV	III	II	I
Oktav	Septime	Sext	Quinte	Quart	Terz	Sekund	Grundton.



c	h	a	g	f	e	d	c

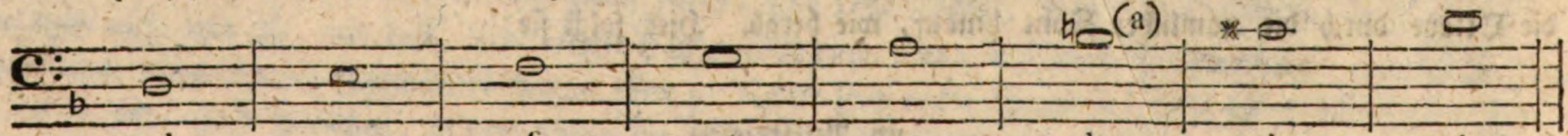
✤ ⌒ — — — ⌒ — —

✤ Die daruntergesetzten Striche (—) bedeuten den Abstande einer Note, oder Taste bis zur nächsten um einen ganzen Tone; die Halbzirkeln (⌒) um einen Halbtone.

IIItio. Es soll sich auch die weiche Oktav zeigen: sie geht durch die scharfe Sext, und Septime hinauf; (a) durch die (b) weiche Septime, und Sext herab: z. B. im Tone D moll auf diese Art:

Im Hinaufgehen:

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
Hauptton	Sekund	Terz	Quart	Quint	Sext	Septime	Oktave

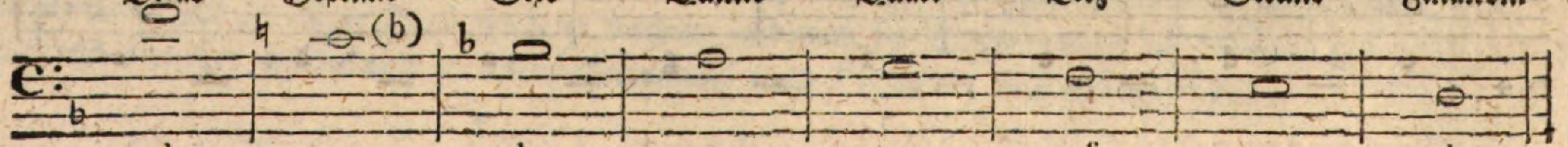


d	e	f	g	a	h	cis	d

— ⌒ — — — (a) — ⌒

Im Herabgehen.

VIII	VII	VI	V	IV	III	II	I
Oktav	Septime	Sext	Quinte	Quart	Terz	Sekund	Finalton.

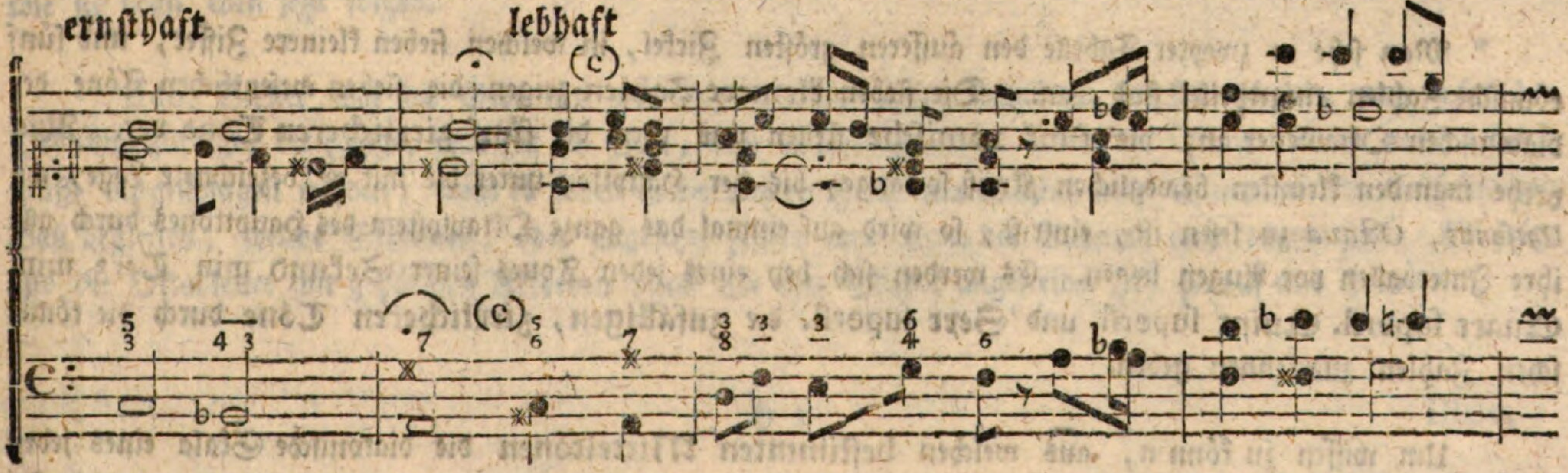


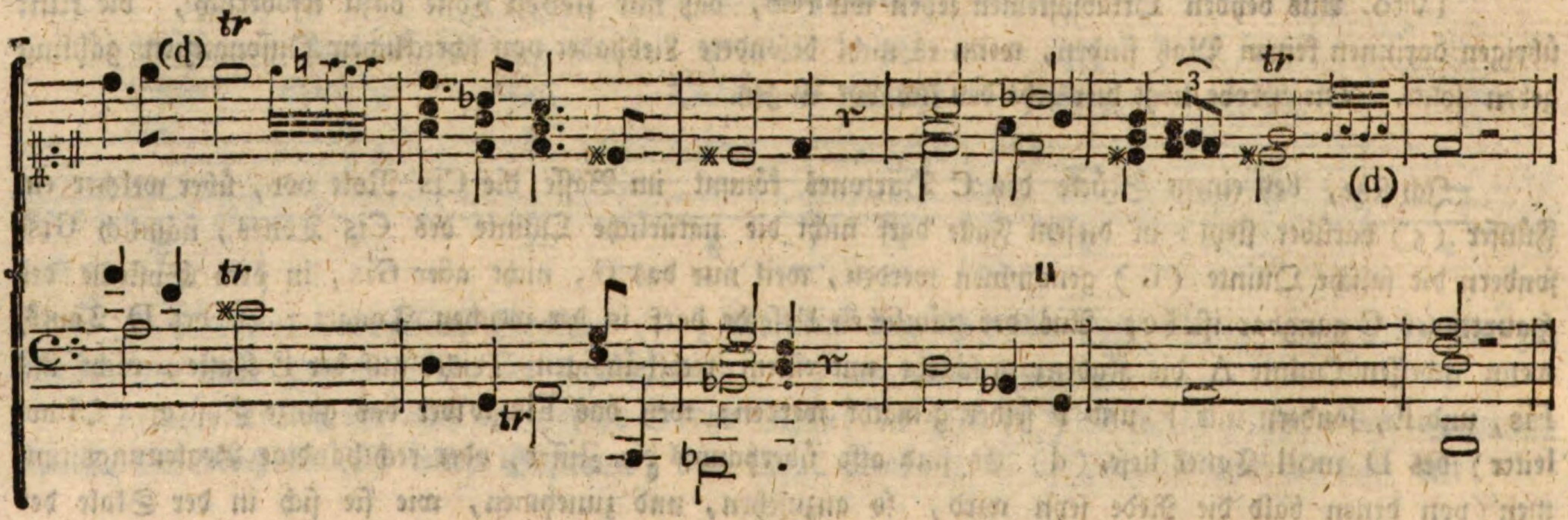
d	c	b	a	g	f	e	d

— (b) — ⌒ — — ⌒ —

IVto. Aus beyden Oktavsystemen sehen wir klar, daß nur sieben Töne dazu erfoderlich, die fünf übrigen darinnen keinen Platz finden, wenn es nicht besondere Liebhaber von schrecklichen Dissonanzien gähling geben sollte. Die Probe liegt hier sehr deu lich vor Augen.

Ich setze, bey einem Stücke des C Durtones kömmt im Basse die Cis Note vor, über welcher ein Fünfer (5) darüber steht: in diesem Falle darf nicht die natürliche Quinte des Cis Tones, nämlich Gis, sondern die falsche Quinte (G) genommen werden, weil nur das G, nicht aber Gis, in dem Systeme des Haupttones C gangbar ist. (c) Aus der nämlichen Ursache darf in der weichen Tonart z. B. des D Tones, wenn indessen Quinte A die Kadenz geschieht mit einem rechthändigen Triller auf der E Taste, nicht mit Fis, und E, sondern mit F und E selber gemacht werden: weil das Fis wider das ganze System (Oktavleiter) des D moll Tones liefe. (d) Es sind also überhaupts die Ziffer, oder rechthändige Begleitungsstimmen (von denen bald die Rede seyn wird, so anzusehen, und zunehmen, wie sie sich in der Skale des Haupttones wirklich befinden.





Anmerkung.

* Man sehe in zweyter Tabelle den äusseren gröſten Zirkel, in welchen sieben kleinere Ziffer, und fünf römische Zahlen eingetheilet sind, an. Die sieben kleinere Zahlen zeigen die sieben wesentlichen Töne der diatonischen Oktavleiter an; die fünf römische stellen uns eben die fünf zierlicheren Töne vor. Nun drehe man den kleinsten beweglichen Kreiß so lange, bis der Hauptton unter die mit ✠ bezeichnete Loge, wo *Unisonus*, *Octava* zu lesen ist, eintrift, so wird auf einmal das ganze Oktavsystem des診ttones durch alle ihre Intervallen vor Augen liegen. Es werden sich bey eines jeden Tones seiner Sekund min. Terz min. Quart superfl. Quint superfl. und Sext superfl. die zufälligen, zierlicheren Töne durch die römischen Zahlen zuerkennen geben.

Um wissen zu können, aus welchen bestimmten Mitteltönen die diatonische Skala eines jeden診ttones bestehe, so sind sie alle in dem 2ten § von der Applikatur nach der Durart entworfen anzusehen. pag. 43. 44. 45. 46.

§. IV.

Von den wesentlichen Begleitungsakkorden eines jeden Tones in der Oktav.

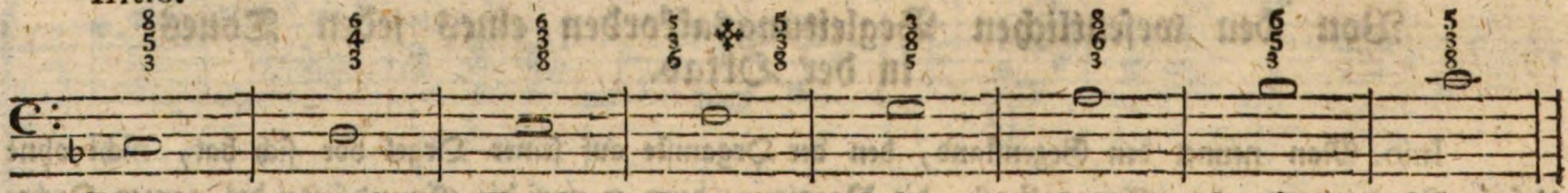
Imo. Man nennet den Gegenstand, den der Organiste auf seiner Orgel vor sich hat, nicht ohne Ursache Fundament, den Generalbaß, die Partitur: denn er muß die Grundfeste des ganzen Orchesters seyn; er allein soll alles auf der Orgel abhandeln, was alle Vokal, und Instrumentalstationen jede insbesondere vortragen. Er muß Amtshalber mehrentheils vier, auch mehrstimmig schlagen, so ferne sein Ackompagment nicht eben nach Erfoderniß stille, oder auch sehr stille seyn soll. Was er aber für Klavier, oder Begleitungstöne in rechter Hand zur Baßnote, oder Taste zur linken Hand zu nehmen habe, dieses wird entweders durch Noten, wie im vorigen § Num. IV. in der obigen Zeile des Beyspieles, oder durch Ziffer, Signaturen, wie in unterer Baßzeile des erwähnten Beyspieles zu ersehen ist, angezeigt: Wenn aber weder Noten, noch genug Ziffer vorhanden, so werden gewisse Regeln die ganze Sache erörtern, wie sie denn eben jetzt folgen.

IIdo. Bisher war die Rede nur von den einzelnen leeren Baßtönen der Oktavleiter, nun folgt der Ordnung zufolge, die Frage, was für ein Griff, oder Akkord zu jedem Tone der Oktav mit der rechten Hand müsse mitgeschlagen werden: denn es sollen in der rechten Hand gemeiniglich drey Stimmen den linkhändigen Baß begleiten, welche Stimmen. oder angesetzte Ziffer vom Tone der Baßnote anzurechnen sind. Es folge also die Oktavleiter mit gehörigen Akkorden durch alle ihre Glieder angekleidet (a) hinauf und herab:

(a) Rameau, und sechs Jahre vor ihm ein Franzose Champion hatten der Musikwelt das Geheimniß kund gemacht, was für ein Akkompagment der rechthändigen Stimmen zu jeder Baßnote der Oktavleiter zu nehmen sey. Traité d' Accompag. et de Composition sellon la Regle des Octaues de Musique. an. 1716.

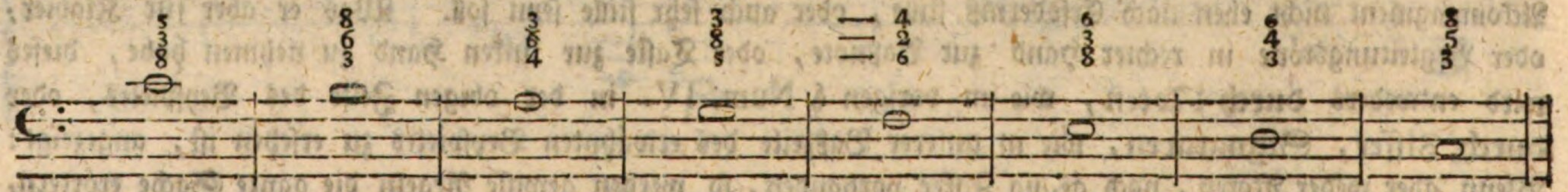
Jetzt in scharfer Tonart:

IIItio.



Finalis, Secunda, Tertia, Quarta, Quinta, Sexta, Septima, Octava.

I — II — III ⌢ IV — V — VI — VII ⌢ VII



Octava, Septima, Sexta, Quinta, Quarta, Tertia, Secunda, Prima.

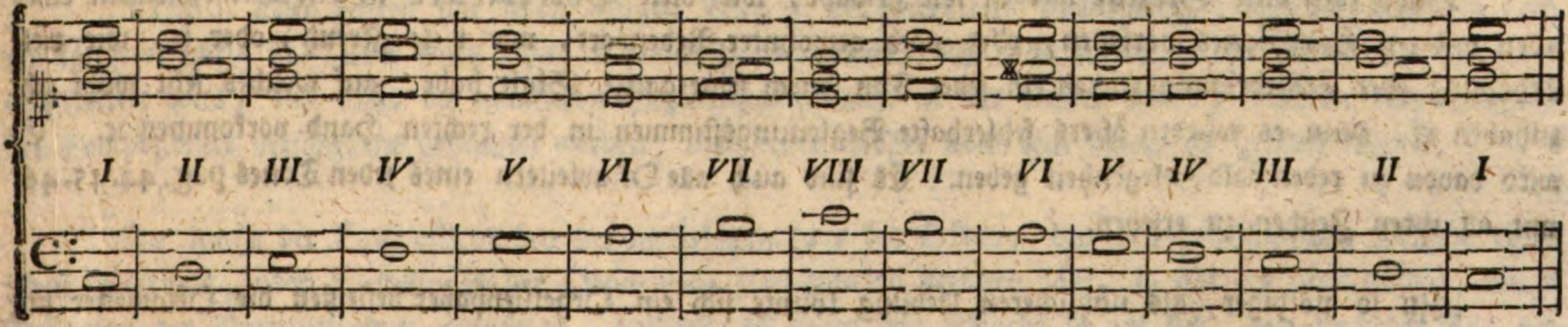
VIII ⌢ VII — VI — V — IV ⌢ III — II — I

Eine Heerde Ziffer! — — Wo werden sie alle auf dem Manuale zuerfragen seyn? — Geduld! sie haben gemeiniglich ihr Quartier in der ein, und zweygestrichenen Oktave.

✠ Bey der vierten Stuffe der steigenden Oktave, oder gewöhnlicher, und kürzer zu reden, bey der steigenden Quarte sind zween Griffe darüber gesetzt, deren der erstere (5 3 6) ihr wesentlich, und eigener Akkorde ist: der ander aber (3 5 8) gern vorkömmt, wenn Sprungweise von dem Hauptone, oder einem anderen in selbe gegangen wird.

IVto. In Partiturstücken pflegt die rechte Hand, wenigstens von Rechtswegen über das eingestrichene C sich nicht gern in das Baßterrain hinab, auch nicht über das zweygestrichene C hinaufzuwagen.

Vto. Da nun über die erste Note der bezifferten Skala Num. 3. die Ziffer ($\begin{smallmatrix}8\\3\\5\end{smallmatrix}$) darüber stehen, so will der Dreyer das dritte Klavier E vom eingestrichnen C an, der Fünfer die fünfte Taste G, der Achter das achte Klavier, oder zweygestrichene C andeuten: denn in der ein, und zweygestrichnen Oktav werden die rechthändige Begleitungsstimmen, oder Ziffer genommen, wie Num. 4. gemeldet worden. Man könnte dieses alles vielleicht mit Noten deutlicher einsehen.



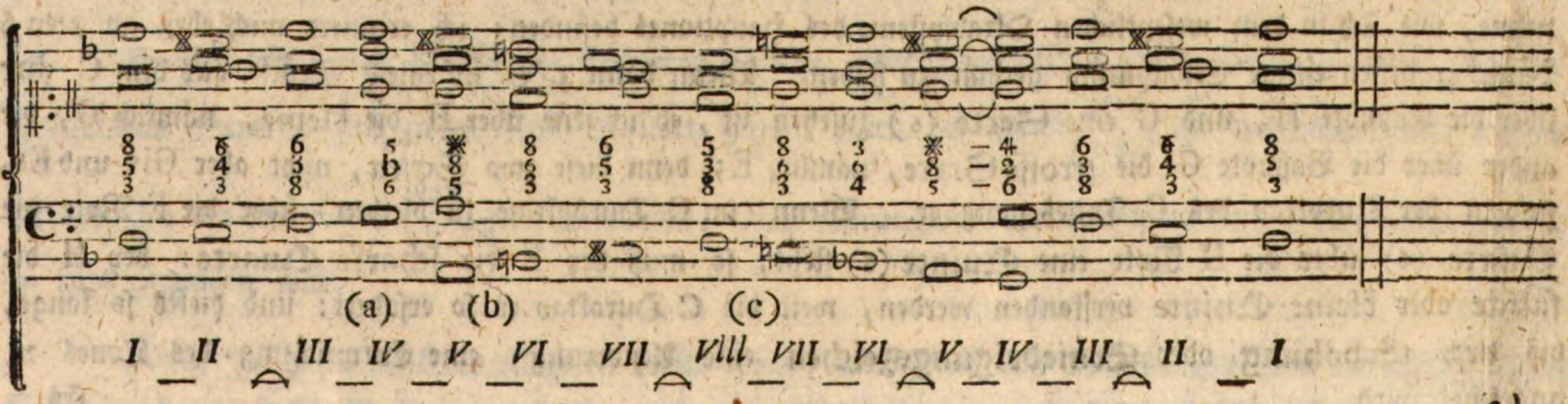
Anmerkung.

VIto. Ein Anfänger muß allezeit acht haben, daß er alle Stimmen der rechthändigen Akkorde eben so nehme, wie sich in dem wesentlichen Oktavsysteme des Hauptones befinden: ich erinnere mich eben im 3ten § Num. 4. dessen einige Erwähnung gethan zu haben. Wenn dann z. B. in einem Stücke aus dem C dur über die Baßnote H, und G eine Sexte (6) zusehen ist, so ist jene über H die kleine, nämlich G, die andee über die Baßnote G die grosse Sexte, nämlich E; denn diese zwo Serten, nicht aber Gis und Es, sind in der Duroktav des C Tones gangbar. Wenn (im C Dursysteme zu bleiben) über die F Note die Quarte (4) über die H Note eine Quinte (5) steht, so muß bey F die scharfe Quarte: bey H die falsche oder kleine Quinte verstanden werden, weil die C Duroktav es so erfodert: und dieses so lange, bis durch Erhöhung oder Erniedrigungszeichen eine Aenderung, eine Entweichung des Tones 2c. angezeiget wird.

Es heissen also in der Duroktav vom Hauptone an die übrigen Intervallen die vollkommne Sekund, die grosse Terz, die natürliche Quart, die vollkommene Quint, die grosse Sext, die grosse Septime. Wie weit jedes solches Intervall vom Hauptone oder andern Mittteltone entfernet sey, dieses kann gelegentlich erforschet werden durch die Striche (—) und Halbzirkeln, (⌒) die § III. Num. 2. zwischen die Noten der Oktav darunter gesetzt sind.

Durch eben diese Striche werden wir gewahr, wie viele Oberklaviere in den Oktavsystemen eines jeden anderen Haupptones vorfallen, oder nach gewohnter Redensart, wie viele Kreutz, oder b, wie viele Erhöhung oder Erniedrigungszeichen ein jeder Ton durch seine ganze Skale habe, auf welches sehr wohl acht zuhaben ist: denn es würden öfters fehlerhafte Begleitungsstimmen in der rechten Hand vorkommen rc. Es wird davon zu reden bald Gelegenheit geben. Es sind auch alle Oktavleitern eines jeden Tones pag. 44. 45. 46. mit all ihren Zeichen zu ersehen.

Zu so nöthiger, als nützlicheren Uebung könnte sich ein Orgelliebhaber befleißen die Oktavleiter mit allen ihren Akkorden in jedem Dur, und Molltone auf und abzuschlagen, und dieses so lange, bis er einer vollständigen Fertigkeit nicht nur im C, sondern auch in jedem anderen Tone versichert ist; dahero soll hier geschwinde die weiche Tonart mit ihren wesentlichen Griffen erscheinen.



a)

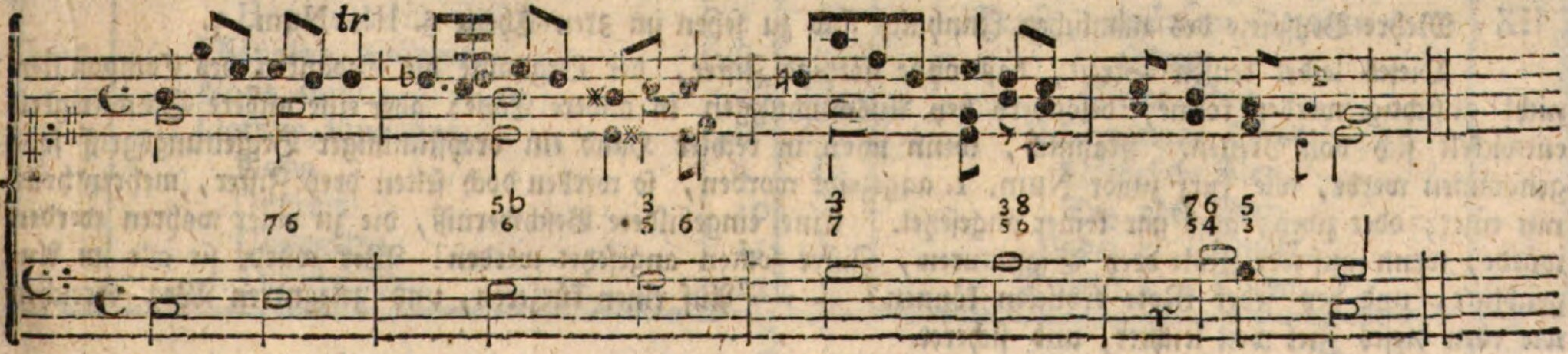
a) Der angesetzte Akkord ist nicht allezeit brauchbar; wenn z. B. in dem rechthändigen Griffe durch H, und Cis in die Oktav hinaufgegangen wird. etc. Ferners wenn diese Quart nicht in die Quint, in diesem Falle ins A hinaufsteiget, hat sie besser den vollkommnen Akkord (5 3 8) über sich.

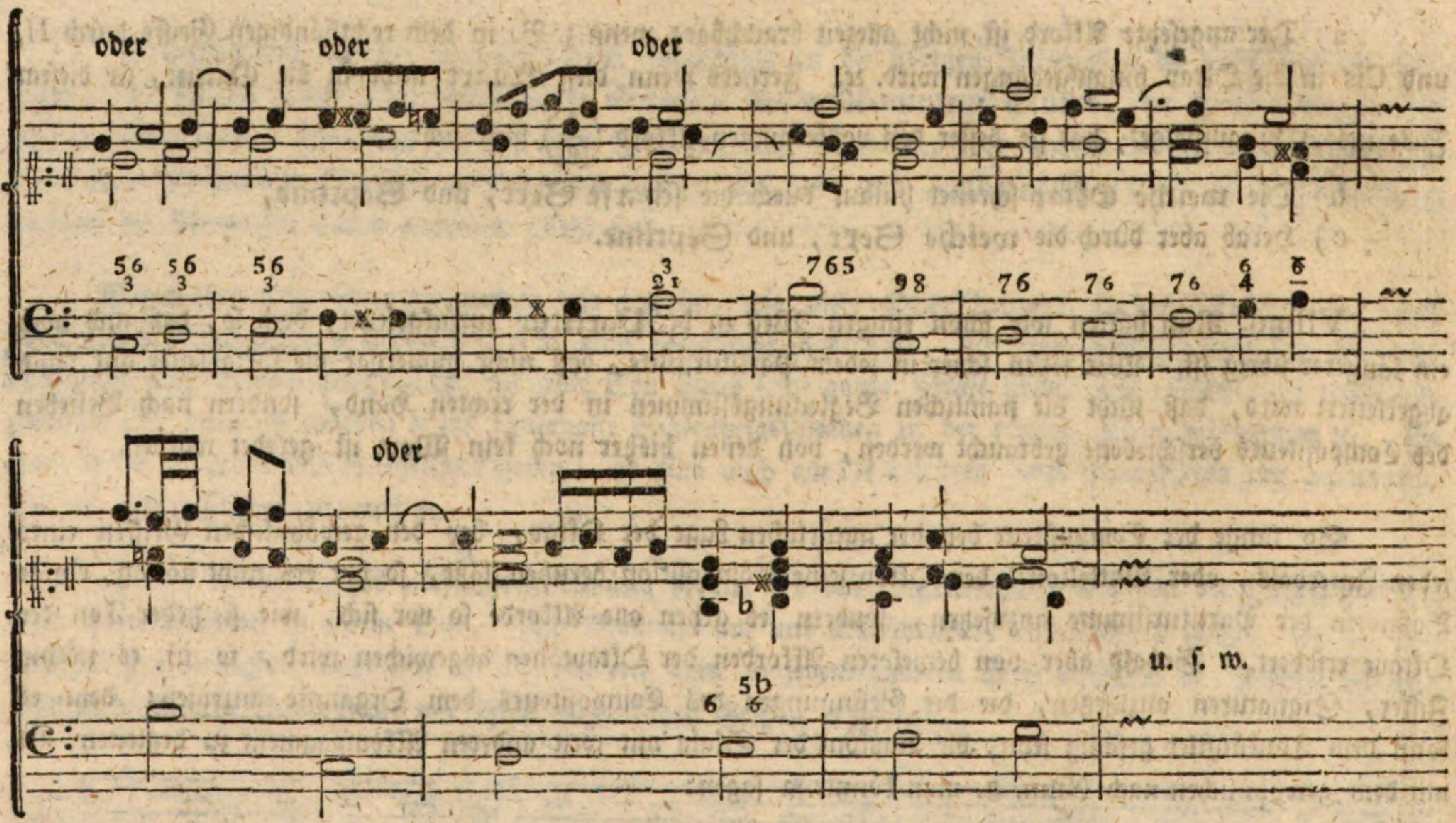
b) Die weiche Oktav schreitet hinauf durch die scharfe Sext, und Septime,

c) Herab aber durch die weiche Sext, und Septime.

VIImo. Nun hätten wir schon einigen Weg in der Partitur zurückgeleget, doch so, daß uns noch ein längerer übrig ist. Wir sehen schier in jedem Partiturstücke, daß nicht immerdar die Oktavleiter auf, und abgeklettert wird, daß nicht die nämlichen Begleitungsstimmen in der rechten Hand, sondern nach Belieben des Compositeurs verschiedene gebraucht werden, von deren bisher noch kein Wort ist geredet worden.

So lange der Compositeur bey der natürlichen Lage der Oktav, bey den gewöhnlichen Griffen eines jeden Intervals, oder Mitteltones der Oktav seine Composition beruhen läßt, so hat ers nicht nöthig, einige Baßnoten der Partiturstimme anzusetzen, sondern es gehen alle Akkorde so vor sich, wie sie jeder Ton der Oktave erfodert. Sobald aber von bemeldten Akkorden der Oktavtönen abgewichen wird, so ist es nöthig Ziffer, Signaturen anzusetzen, die die Gesinnungen des Compositeurs dem Organiste anzeigen; denn es kann dem Tonkünstler gefällig seyn, die Baßtöne der Skala mit weit anderen Akkompagment zu begleiten, als mit dem gewöhnlichen nach Num. 3. man könnte ja sagen:





Mehre Beyſpiele des nämlichen Innhalts ſind zu ſehen im 3ten Theile §. III. Num. 3.

Dieſes leidet keinen Streit, daß ohne nöthige Ziffer, der Organiſte die Gedanken des Componiſten nicht anſichtig werden könne, beſonders bey Ausweichungen in andere Töne: aber eine andere Schwierigkeit entwickelt ſich vom Neuen. Nämlich, wenn ſchon in rechter Hand ein dreyſtimmiger Begleitungsgriff ſolle genommen werde, wie kurz zuvor Num. 1. angezeigt worden, ſo werden doch ſelten drey Ziffer, mehrentheils nur einer, oder zwey, auch gar keiner angeſetzet. Eine eingebildete Beſchwerniß, die zu einer wahren werden würde, wenn auf jede Note drey Signaturen, Ziffer ſollten angeſetzet werden! Wer würde ſie alle im Augenblicke, und bey jeder Note erblicken können? — — Auf einen kürzeren, vnd gelegneren Weg erreichen wir eben dieſes Ziel weit leichter, und ſicherer.

§. V.

Von allen Signaturen, und Ziffern, die in rechter Hand zum Gebrauche vorkomen.

Imo. Anfangs soll eine jede solche Begleitungsstimme allein in ihrer Gestalt und Benennung vortreten. C soll der Hauptton seyn.

a		b			c
	Unisonus Finalis	1	C	Erster Grund = Hauptton.	I
I	Secunda minor	2b	Cis	Kleine Sekund.	II
	Secunda.	2	D	Ordinaire, natürliche Sekund.	III
II	Trihemitonium, oder Semiditonus:	3b	Es	Kleine Terz.	
	Secunda superfl.	2*	Dis	Uebermässige Sekund.	IV
	Ditonus: Tertia.	3	E	Grosse Terz.	
	Quarta diminuta.	4b	Fes	Verminderte Quart.	V
	Diatessaron. Quarta.	4	F	Quart.	VI
III	Tritonus: Quarta maior.	4̸	Fis	Grosse, scharfe Quart.	
	Semidiapente. Quinta min.	5b	Ges	Kleine, falsche Quint.	VII
	Diapente: Quinta	5	G	Quinte.	VIII
IV	Tetratonum.	5*	Gis	Vergrösserte Quinte.	IX
	Hexacordon minus.	6b	As	Kleine Sexte.	
	Hexacordon majus. Sexta.	6	A	Grosse Sexte.	
	Heptacordon diminutum.	7bb		Verminderte Septime.	X
V	Heptacordon minus.	7b	B	Kleine Septime.	
	Pentatonum. Sexta superfl.	6̸	Ais	Uebertriebene, grössere Sexte.	XI
	Heptacordon maius.	7	H	Grosse, natürliche Septime.	XII
	Diapason. Octava.	8	C	Oktave.	
	Nona minor.	9b	Des	Kleine Non.	
	Octava, superflua	8*	Cis	Uebertriebene Oktav.	
	Nona	9	D	Natürliche Non.	
	Decima'	10	E	Dez oder Terz.	
	Undecima	11	F	Undez = = Quart.	
	Duodecima.	12	G	Duodez = = Quint.	

a) In

a) In dieser engeren Columne sind mit kleineren römischen Zahlen die fünf **zierlichern Töne**, von denen oben §. III. Num. I. schon einige Meldung geschehen, hier angemerkt. Es wird von deren gehörigen Gebrauche noch anderer Orte ausführlicherer Bericht folgen. Sie heissen auch **Leit- Verleitungs- Ausweichungstöne**, weil sie ein Stück in einen anderen Ton verleiten. Siehe von den Kennzeichen der Ausweichung §. IV.

b) Mit solchen Ziffern werden alle Begleitungsstimmen der rechten Hand angezeiget: wie deren Nämen **Deutsch**, und **Lateinisch** hier zu lesen sind.

c) Hier zeigt sich die **chromatische Oktavleiter** in römischen grösseren Ziffern nebst Benennung eines jeden Intervalls. Die Diatonische ist also in dieser schon mitangebracht: denn, wenn man jene **fünf zierlicheren Töne**, die eben zuvor sub Lit. (a) mit kleineren römischen Zahlen sind angezeiget worden, hinwegläßt, so sind die noch übrigen die sieben **wesentlichen Töne** der diatonischen Skale: und so dann ist leicht zu ersehen, auf welchen Intervallen die **fünf zufälligen Töne** beruhen.

IIdo. Dieß sind nun alle die Begleitungsstimmen, deren sich die rechte Hand nach Vorschrift gewisser Gesetze zugebrauchen hat. Sie soll allzeit, so gut es möglich und geschickt ist, dreystimmig einhergehen; aber! was für drey aus allen eben zuvor angeführten Ziffern soll sie bey jeder Note sich erwählen, besonders, wenn gar oft nur einer, oder gar kein Ziffer ober der Baßnote vorhanden ist? Diese Frage ist bisher noch nicht entschieden: die Signaturentabelle am Ende soll sie aufklären, bey welcher zu erinnern ist, daß die Ziffer der oberen Zeile (a) diejenigen sind, die in einer Partiturstimme schon angesetzt zu werden pflegen: die Ziffer aber der untern Zeile (b) diese sind, welche noch dazu müssen genommen werden. Es soll nach der Ordnung dieser rechthändigen Begleitungsstimmen, nämlich von **Sekund, Terzakkorden** bis zu den **Nongriffen** fortgeschritten werden.

Da

Da ein Anfänger sich wirklich in Erlernung des Generalbasses übet, so soll er allzeit diese Tabelle aufgeschlagen vor sich haben, um in kurzer Zeit alle diese verschiedenen Akkorde seinem Gedächtnisse, und Händen mit leichter Mühe bekannt zumachen. Es soll auch die Moll, und Duroktav mit ihren Akkorden dieser Ursache wegen in dieser Tabelle mitangesetzt seyn.

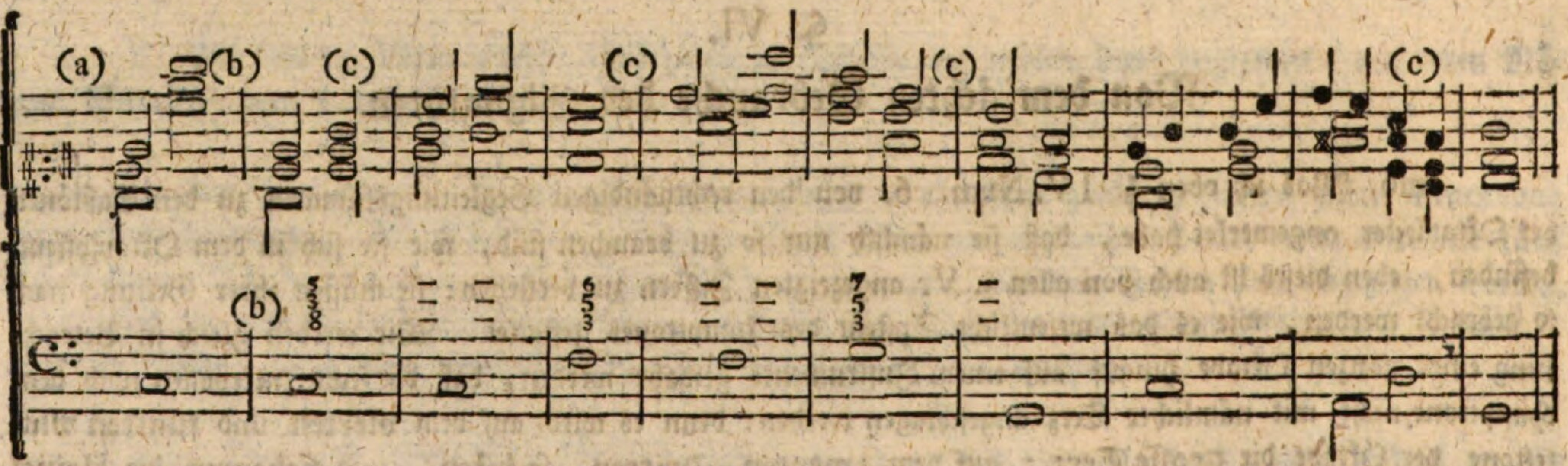
§. VI.

Von dem ächten Gebrauche der Signaturen.

Imo. Was ich oben §. IV. Num. 6. von den rechthändigen Begleitungsstimmen zu den Baßtönen der Oktavleiter angemerket habe, daß sie nämlich nur so zu brauchen sind, wie sie sich in dem Oktavsysteme befinden, eben dieses ist auch von allen §. V. angezeigten Ziffern zu verstehen: sie müssen ihrer Geltung nach so gebracht werden, wie es das wesentliche System des Hauptones gestattet. Wir werden gleich in Betrachtung einer ganzen Oktave hinauf auf einem Instrumente gewahr werden, daß die sechs Intervallen nach dem Hauptone, nicht mit nämlicher Terz angeschlagen werden: denn es wird auf dem vierten und fünften Mitteltone der Oktave die grosse Terz: auf dem zweyten, dritten, sechsten, und siebenten die kleine Platz finden können. Die C Oktav überweiset uns zum deutlichsten: der vierte und fünfte Mittelton, nämlich F und G haben die grosse Terzien A und H: hingegen die Töne D, E, A, H die kleine; jede andere würde wider das System des Hauptones C streiten, und sehr bösartig lauten. — Sobald ein Organiste diese Erinnerung ausser acht läßt, so wird er nie in einem Tone festen Fuß setzen, nie mit Ehren ohne vielen Fehltritten, von einem Tone zu einem anderen gelangen können: er wird etwann vom C Tone, als seinem Hauptposten im Augenblicke an den Ufern der Durtöne Fis, A, H ohne alle gesetzmässige Fortschreitung wider sein eignes Wissen, und Willen sich befinden, ohne so leicht zurückkehren zu können.

II. Da oben § IV. Num. 4. der rechten Hand ihre Gränzen sind bestimmet worden, so ist hier noch beyzufügen, daß im Falle sie zu tief in das Terrain des Basses hinabgekommen, sie sich wieder in die Höhe hin-

aufschwinge, doch ja nicht Sprungweise, (a) sondern der zu tiefe Akkord darf nur in einer, dann zween Stimmen umgewendet werden, (b) um höher hinaufzukommen. Mit Noten läßt es sich am deutlichsten zeigen, daß sich jeder dreystimmige Griff auf dreyerley Art vortragen läßt, ohne daß seine Wesenheit umgeändert werde. (c)

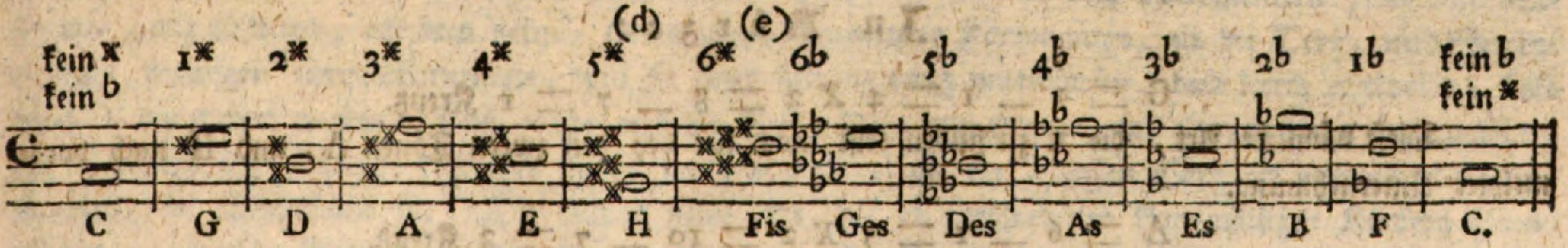


III Wir haben bey §. V. bemerket, daß von den Stimmen der rechten Hand mit erniedrigenden ♮, oder b: andere mit erhöhenden ✗, oder ♮ bezeichnet sind; wir wissen, daß eines jeden Tones Oktave aus sieben bestimmten Intervallen, und aus keinen anderen bestehe. Diese Töne in dem Systeme eines jeden Tones zubestimmen, ist vor allen die Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen eines jeden Tongeschlechtes wohl zu wissen nöthig. Ich weiß zween sehr kurze Wege, aller Töne ihrer Zeichen auf einmal vor Augen zu legen.

Der erste zeiget durch Quintfortschreitungen vom C bis in den Fis Ton nach, und nach sechs Kreuze: ✗. Ich sage also von C bis in G Ton erste Quint und ein ✗, nämlich Fis: von G bis in D Ton die zweyte Quint und zwey ✗, nämlich Fis und Cis: von D ins A als der dritten Quinttuor

drey

drey x, als Fis, Cis, Gis: und so entstehen bis in dem Fis Ton Quintschrittig sechs Kreuze. (d) Würde durch weitere Quintgänge sich einer fernerer Kreuze bedienen wollen, so würden in Cis Ton sieben, in Gis acht, im Es, oder vielmehr Dis neun, endlich im C Tone zwölf Kreuze zum Vorscheine kommen, welches etwann so grosse, als unnöthige Verwirrung verursachen dürfte. Dahero werden vom Fis Tone an die b gebraucht. (e) Diese b nehmen aber Quintenweise ab, wie vormals vom C bis in den Fis Ton Quintschrittig die Kreuze anwuchsen. Es wird also der Fis, oder nun vielmehr der Ges Ton auch mit sechs b vorbezeichnet: wenn nun um eine Quinte weiters bis in Cis, oder Des Ton geschritten wird, so finden sich im Cis Ton nur mehr fünf b: in nächster Quinttuor vom Cis in den As Ton nur mehr vier b: vom As ins Es drey; vom Es ins sogenannte B, mehr zwey: vom B ins F mehr ein b. Wird endlich der letzte Quintschritt vom F in den C Ton gewaget, so ist im C Tone kein b mehr, wie Anfangs kein x zugegen.



Ein so ähnliches Verzeichniß dieser Zeichen ist zu ersehen in dritter Tabelle Fig. III. am äussersten, und an dem vorletzten Kreise: wo auch gezeiget wird, daß der Mollton eben so viel, und die nämlichen Zeichen hat, als wie seine Terz. Also finden wir, daß E moll eben ein, und das nämliche Kreuz, als wie der Durton G habe: D moll eben ein b, als wie der Durton F. u. s. w.

IVto. Es giebt noch eine andere Art die Kreuze, und b eines jeden Tones geschwinde zu erfragen: die mir aber gelehrter, als nützlich vorkömmt; sie zeigt uns die Anzahl, nicht aber die Namen dieser Signaturen in jedem Tonsysteme: wenigstens würden längere Rechnungsoperationen dazu erforderlich seyn.

Der

Der C Ton wird also so, wie es wirklich ist, als ein vom allen x, und b befreyter Ton angesehen. Alle seine Mitteltöne haben schon deren mehrere, auch wenigere. Nun wird so zur Sache gegangen.

Der Mittelton, von dessen x, oder b die Frage ist, wird mit dem Ziffer, der seinen Abstand vom C, als dem hier angenommenen Hapttone entwirft, angezeiget. z. B. der G Ton ist der fünfte Ton von C anzurechnen: er wird also mit 5 angesetzet. Von diesen 5 soll 1 hinwegkommen, so haben wir mehr 4. In allen Tönen, die mit Kreutzen bezeichnet werden, soll dieser subtrahirte Rest mit 2 multiplicieret werden, so machet in diesem Beyspiele zweymal 4 eben Achte aus. Von diesem **Vermehrten** müssen alle Siebener hinwegfallen, und das **Rückständige** ist eben die verlangte Anzahl der x: Nun in dieser Aufgabe soll von 8 sieben hinwegkommen, so bleibt noch 1 übrig: und so viel x, und nicht mehrere hat der G Ton.

In Kürze:

G = 5 — 1 = 4 X 2 = 8 — 7 = 1 Kreutz.

Diese nämliche Art, die x zu finden trift noch ein bey den zween Tönen A, und H nach vorbemeldter Unternehmung.

A = 6 — 1 = 5 X 2 = 10 — 7 = 3 Kreutz.
H = 7 — 1 = 6 X 2 = 12 — 7 = 5 Kreutz.

Bey den übrigen Tönen D E Fis kann die Hinweglassung der Siebener nicht vor sich gehen, weil das Multiplikatum geringer ist, und also für sich selbst schon die gesuchte Anzahl der x ist. z. B.

D = 2 — 1 = 1 X 2 = 2 Kr.
E = 3 — 1 = 2 X 2 = 4 Kr.
Fis = 4 — 1 = 3 X 2 = 6 Kr.

In den 6 Tönen, die bey ihrem Schlüssel b führen, ist diese einzige Aenderung, daß nämlich das

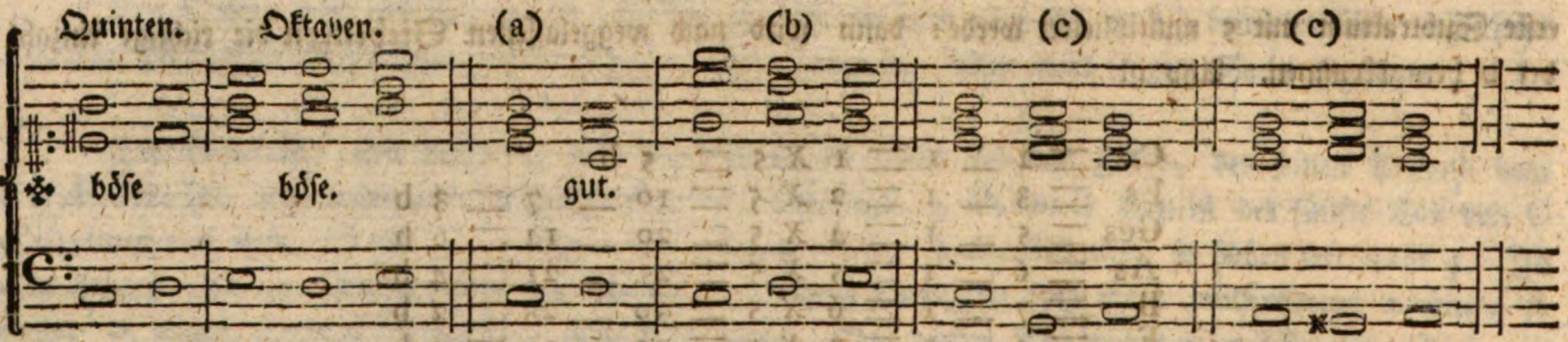
erste

erste Subtraktum mit 5 multipliciret werde: dann wird nach weggelassenen Siebenern die richtige Anzahl der b herauskommen. Also ist

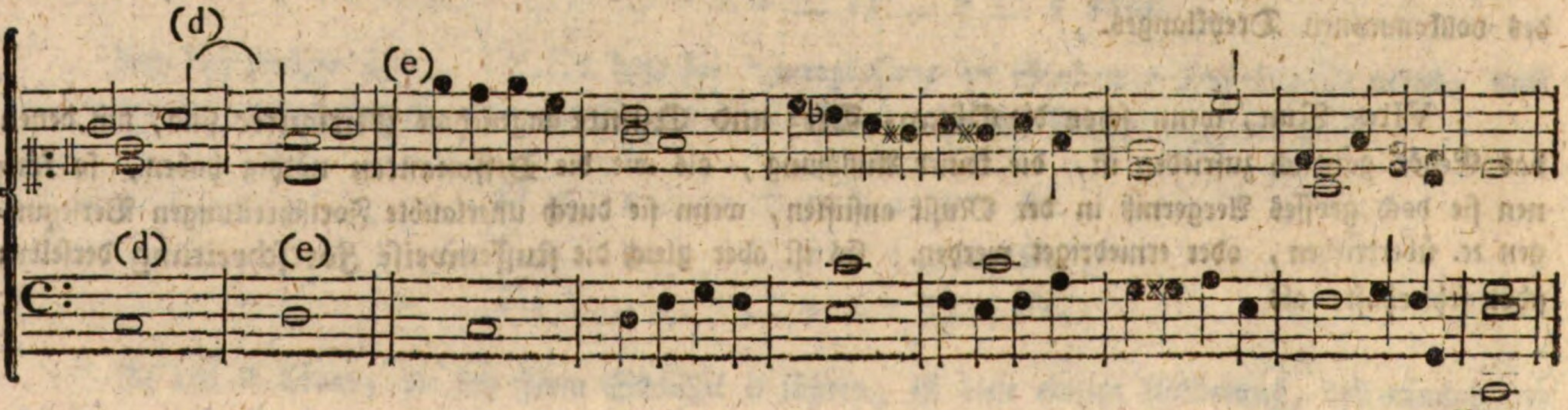
Cis = 2 — 1 = 1 X 5 = 5 b
Es = 3 — 1 = 2 X 5 = 10 — 7 = 3 b
Ges = 5 — 1 = 4 X 5 = 20 — 14 = 6 b
As = 6 — 1 = 5 X 5 = 25 — 21 = 4 b
B = 7 — 1 = 6 X 5 = 30 — 28 = 2 b
F = 4 — 1 = 3 X 5 = 15 — 14 = 1 b

Vto. Von einzelnen Tönen der rechthändigen Akkorde ist ferners zu wissen, daß einige **Konsonanten**, andere **Dissonanten** heissen. Der vorigen sind **fünfe**: als nämlich drey **vollkommene**, als Unisonus Quinte, und **Oktave**, alle drey **reine**, zween **unvollkommene** Konsonanten, als die **Terz**, und **Sexte**: vielleicht deßwegen **unvollkommene**, weil sie einer Veränderung unterworfen, bald durch ✕ erhöhet, bald durch b erniedriget werden. Doch macht auch die **kleine Terz** mit Oktav, und Quinte einen harmonischen, gut lautenden **Dreyklang**: obwohlen die Trias Harmonica mit der grossen **Terz** der vornehmste Zusammenklang im Musikreiche ist. Die Natur selbst läßt ihn an verschiedenen klangmässigen Körpern hören: (gesetzt an grossen Saiten) In den Orgeln darf auch kein Register einen anderen anstimmen, als einen des vollkommenen Dreyklanges.

VIto. Nun, wenn schon die **Oktav, Terz und Quinte** angenehme **Mitlauter** sind, mit denen das Gehör gänzlich zufrieden ist, die keiner Auflösung, als wie die **Dissonanten** nöthig haben, so können sie doch grosses Aergerniß in der Musik anstiften, wenn sie durch unerlaubte Fortschreitungen Versetzungen ꝛc. übertrieben, oder erniedriget werden. Es ist aber gleich die **stuffenweise Fortschreitung** derselben schon fehlerhaft: als



VIImo. Wie ist aber diesem Uebel geschwind zu steuern? — — durch die **Gegenbewegung der Hände.** Im angesetzten Beyspiele ist bey (a) den bösen Quintfortschreitungen abgeholfen, da beyde Hände zusammengehen, als wie bey (b) die unerlaubten Oktavschritte eben so gehoben sind. Die **gerade Bewegung**, die eben bey dem (✥) bösen Beyspielen obgewaltet hatte, muß sehr behutsam behandelt werden. Es werden beyde Hände gerade hinauf, oder herab nicht zu lange wandern, ohne auf Quint, und Oktavklippen zu stolpern. Es giebt eine dritte Bewegung, die **Seitenbewegung**, wo eine Stimme ruhet; (e) Mit dieser könnte etwa der ersten sündhaften Quintfortschreitung abgeholfen werden, wenn z. B. der Baß ruhig stünde, (d) bis sich die rechte Hand aus ihrem Gedränge herauswände. Z. B.

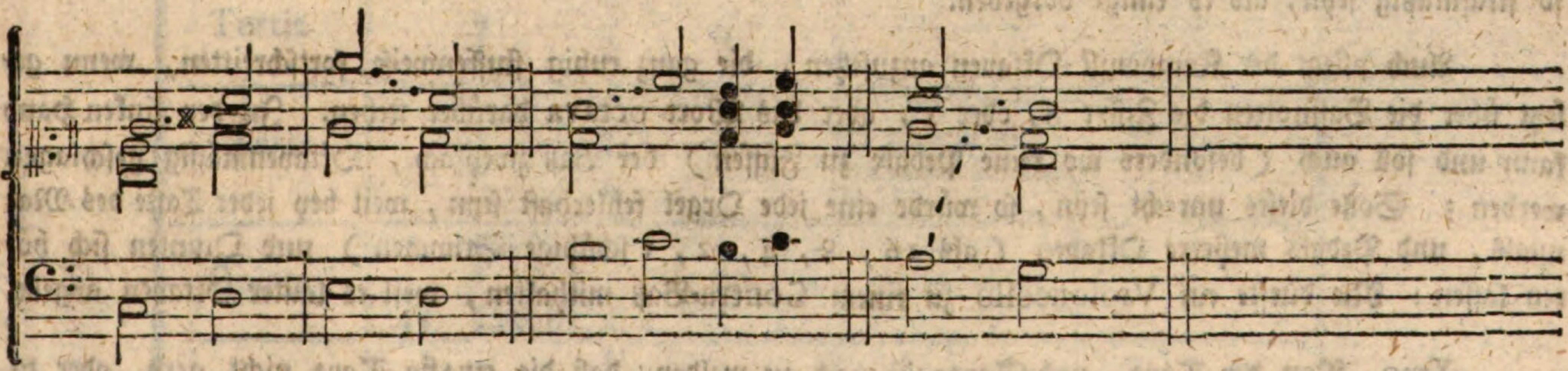


Was

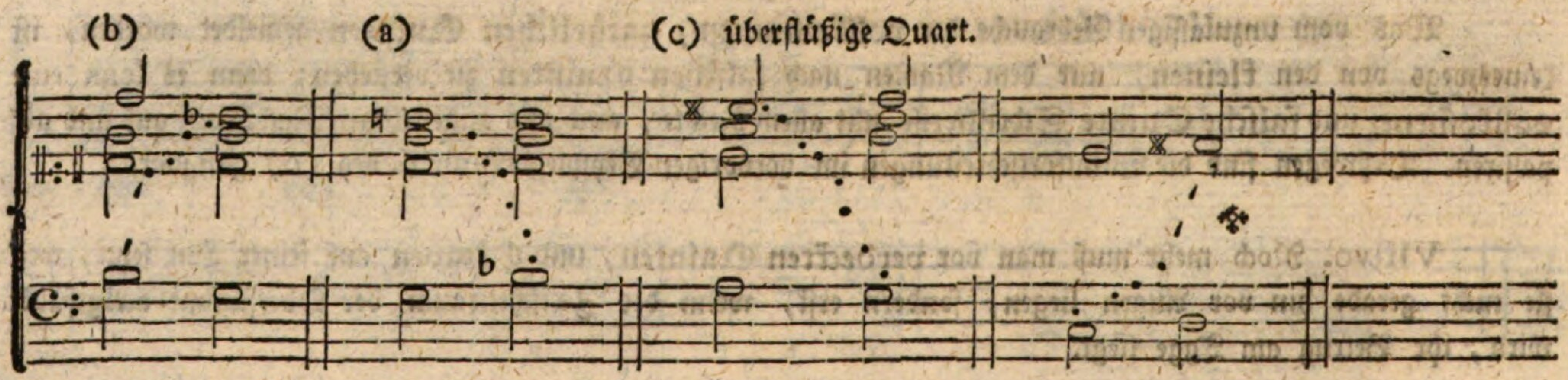
Was vom unzulässigen Gebrauche der vollkommnen, natürlichen Quinten gemeldet worden, ist keineswegs von den kleinen, nur dem Namen nach falschen Quinten zu verstehen; denn es kann eine vollkomene, und falsche Quinte Schrittweise mit allem Rechte, auch mit angenehmen Nachdrucke auf und abpassiren. Deßwegen sind die Quintfortschreitungen im vorvorigen Beyspiele Num. 6. bey (c) gangbar.

VIIIvo. Noch mehr muß man vor verdeckten Quinten, und Oktaven auf seiner Hut seyn, weil sie nicht gerade hin vor Augen liegen, sondern erst, wenn der Zwischenraum der Oberstimme ausgefüllet wird, ihr Betrug am Tage liegt.

Verdeckte Unisoni Oktaven.



IXno. Die übertriebene, (a) oder verminderte (b) Oktav, und andere Konkordanzien, oder aus Konsonanten bestehende Griffe, wenn sie in die Querre (c) einen bösen Klang verursachen, sind schreckliche Musiksünden.



✣ Diese Fortschreitung zwoer großen Terzien wird doch gar oft gebraucht: sie mag also nicht gar so strafmäßig seyn, als es einige vorgeben.

Auch pflegt der Komponist Oktaven anzusetzen, die ganz ruhig stuffenweise fortschreitten, wenn gesetzt über die Baßnotten die Ziffer 8, oder 1, oder das Wort octava darüber stehen. In der linken Hand kann und soll auch (besonders wo keine Pedale zu Füssen) der Baß zweyfach, Oktavenmässig geschlagen werden; Solle dieses unrecht seyn, so würde eine jede Orgel fehlerhaft seyn, weil bey jeder Taste des Manuals, und Pedals mehrere Oktaven (als 16, 8, 4, 2, 1 schühige Stimmen) und Quinten sich hören lassen: Nie dürfte ein Violoncello zu einem Contra-Baß mithalten, weil es lauter Oktaven abgebe.

Xmo. Von der Terz, und Sexte ist noch zu melden, daß die große Terz nicht gern, oder zu oft verdoppelt werden soll. Wenn stufenweise auf, und ab mehrere Sexten folgen, so muß die Sexte die Oberstimme des Griffes werden: denn die Terz, als Oberstimme würde lauter Quinten zur Welt bringen.

XImo. Uebrigens von eines jeden Dissonanten Wesenheit, Veränderung, Auflösung viele Erzehlungen zu machen, scheint mir unnöthig. Es kann dieses ein geübter Lehrling in Kelners treulichen Unterrichte im Generalbaß: in Löhleins Klavierschule ꝛc. gelegen nachlesen. Nur will ich in einer Tabelle auf einmal vor Augen legen, an welchen Tönen der dur, und moll-oktav die Dissonanten ihren Wohnplatz haben.

Ta-

Tabelle aller Dissonanten in den Durtönen.

Die Wohnplätze der Dissonanten.	Hier wird auf kein steigen oder fallen reflectiert.	im Steigen allein	im Fallen allein
Finalis	5 43 ; 65 43 ; 7 4 2 ; 7 ; 9	———	5 2 ; 5 4 2 ; 6 4 2
Secunda	6 4 3 ; 7 ; 9	———	———
Tertia	7 ; 9	———	6 4 2b
Quarta	7 ; 9	5b : wenn des Tones Quarta um ein Semiton : erhöhet ist.	4
Quinta	5 43 ; 65 43 ; 7 6 ; 7 6 5 5 4 3 ; 7 ; 9	———	———
Sexta	7 ; 9	———	0 4 3 ; 8 4 3
Septima	7 ; 9	5b	6 4 2b

Anmerkung.

Einem Anfänger wird es öfter beschwerlich fallen, zu jedem Haupttone jede seine Intervallen nennen, oder auf dem Klavikorbe errathen zu können. Diese Mühe erleichtert der bewegliche Kreiß Tabel 2. Fig. 2. Man drehe an selben den Hauptton, gesetzt Cis, unter den ✱, wo octava, Unisonus zu lesen, so zeigen sich auf einmal im Kreise herum alle Konsonanten, und Dissonanten, alle Chromatisch, und Diatonische Intervallen des Cis Tones, oder jeden anderen Haupttones, wenn er unter den Stern geräth. . . .

Tabelle aller Dissonanten in den Molltönen.

Die Wohnplätze der Dissonanten.		Hier wird auf kein steigen oder fallen reflectiert.	im Steigen allein.	im Fallen allein.
Finalis		5 43 ; 65 43 ; 7 4 2 ; 7 ; 9	———	
Secunda.		6 4 3 ; 7 ; 9	8 5b	———
Tertia.		5ta superfl. ; 7 ; 9	———	———
Quarta.		7 ; 9	5b, und 7 diminut: weñ die Quart des Tones um ein Semiton: erhöhet ist.	6 4♮ 2 ; 6 4♮ 3b
Quinta.		5 43 ; 65 43 ; 7 6 ; 76 54 ; 5 43 ; 7 ; 9	———	6 4♮ 2b
Sexta.	die steigende	———	7	2 superfl ; 6 superfl ; 6 4♮ 3b
	die fallende	7	———	
Septima	die steigende	———	4 diminuta. ; 5b ; 7 diminuta.	———
	die fallende	7	———	———

§. VII.

Von der Vermehrung und Verminderung der rechthändigen Begleitungsstimmen.

Imo. Ein Anfänger muß es sich am fleißigsten angelegen seyn lassen, mit der rechten Hand immer dreystimmig den Baß zu begleiten. Doch hat auch dieses seine Ausnahme. Wenn das ganze Orchester der Vokal= und Instrumentalmusik zugeringe ist, wenn alles sehr stille abgehandelt werden soll, bey Aufführung eines Concerts, eines leisern Solo, wäre es ja freylich so ungereimt, als verdrüßlich, wenn das ganze Orchester von dem zuvielstimmigen Akkompagment der Orgel überschrien würde. Zu einem Solo eines zu stillen Vokalisten wird mehrentheils nur zwey, auch einstimmig, auch der Baß allein nach Erfoderniß mitgeschlagen: und dieses um so mehr, weil in den dermaligen Kompositionen das nöthige Akkompagment mit Geigen und Blasinstrumenten ersetzet wird.

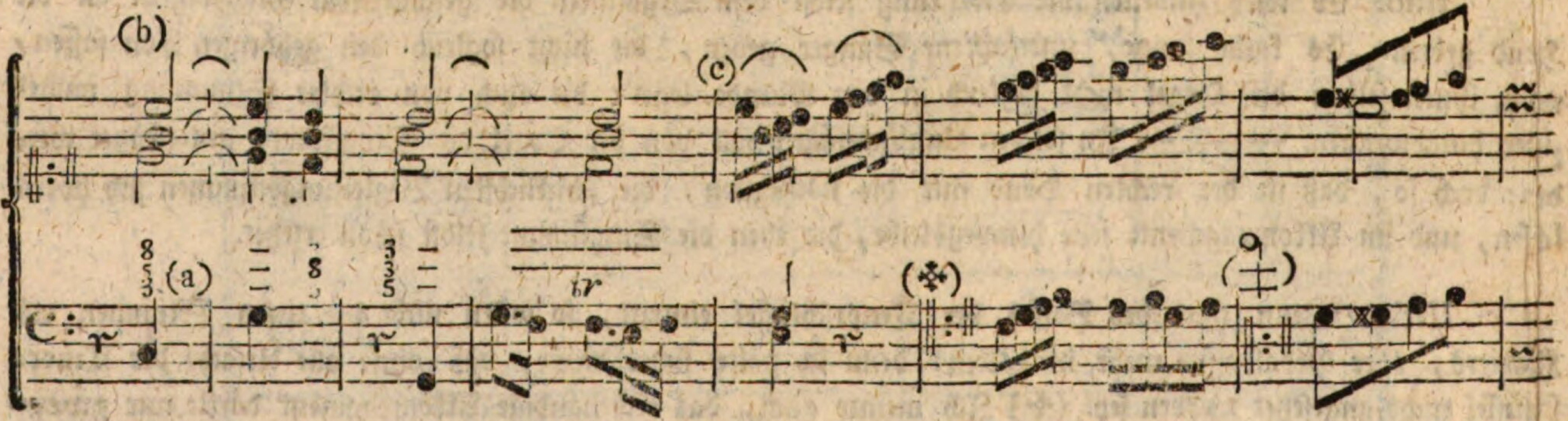
IIdo. Es wird zuweilen die Erfahrung selbst dem Organisten die geschicktesten Maaßregeln an die Hand geben. Es kann junge, unerfahrene Sänger geben, die nicht sogleich den gehörigen Ton fassen, wenn ihnen selben die Orgel nicht sogleich in den Munde leget: die auch von rechter Stimmung immer tiefer hinabweichen. — — — In solchen Unglücksfällen soll von der Orgel die Singstimme unterstützet werden: doch so, daß in der rechten Hand nur die nöthigsten, die schicklichsten Begleitungsstimmen sich hören lassen, und im Akkompagmente jene hinwegbleibe, die eben die Singstimme selbst schon ersetzet.

IIItio. Wenn statt des Basses der Tenorschlüssel eintritt, so sollen nicht die tiefen Stimmen des Klaviers, oder Pedalbasses mehr mithalten: denn ich halte sicher dafür, daß ohne alle Ursache der Tenorschlüssel nicht angesetzet worden sey. (*) Ich meinte auch, das rechthändige Akkompagment dörfte nur zweystimmig seyn, weil bey den Singstimmen nebst dem Tenore nur der Alt, und Diskant mitlauten. Eben so könnte man nach Proportion bey dem vorkommenden Altschlüssel urtheilen.

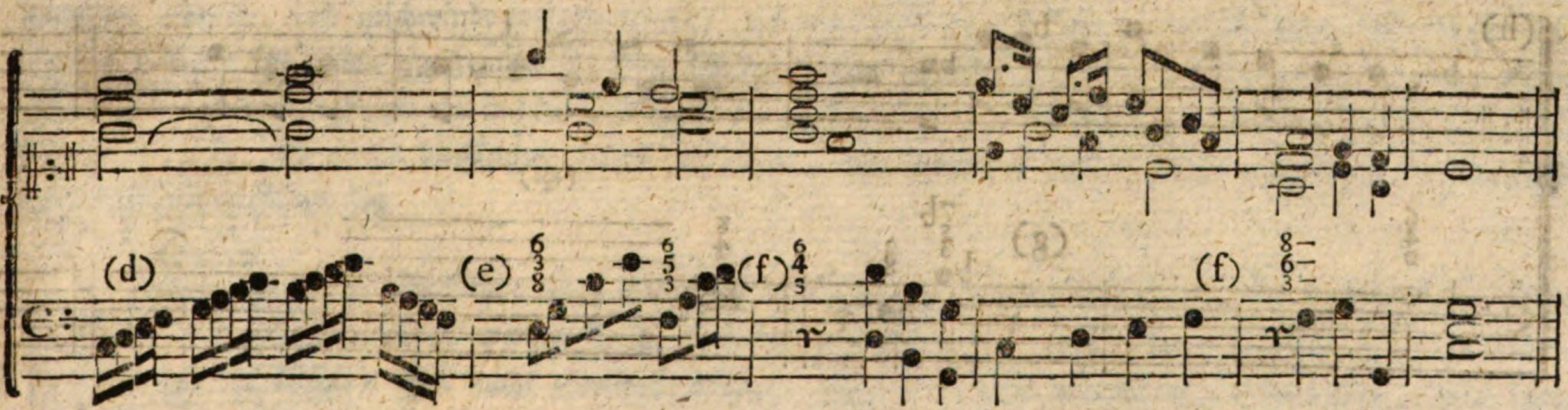
IVto. Wenn Tasto, oder Striche (||||) über die Baßnoten stehen, so wird der Baß ohne rechthändiger Begleitung fortgespielet, bis wieder Accompag. oder con Accord darüberzulesen, oder wiederum Ziffer darüber folgen.

Vto. Zuweilen bleibt der nämliche Akkord der vorgegangenen Note bey der folgenden liegend, welches mit einigen (—) angezeiget wird; (a) es darf dieser liegende Griff nicht vom neuen angeschlagen werden. Eben so finden wir öfters Verbindungszeichen (⌒⌒) über Baßnoten, bey welchen solche zusammengehenkte Noten für eine angesehen, und nicht neuerdings mehr angeschlagen werden soll. (b)

Ueber laufende Noten pflegen Schleifer vorzukommen, die uns anzeigen wollen, daß solche Noten ganz sanfte durchgeschlagen werden sollen, als ob sie zusammenhiengen, und auf dem Violine in einem Striche, in der Singstimme aus, und auf den Blasinstrumenten mit einem Odem angebracht würden.(c)



VIto. Öfters haben mehrere Noten nicht ihr eigenes Akkompagment; es gehen auch mehrere laufende Noten unter einem Akkorde dahin. (d) Der Baß pflegt auch in seinem Terrain die Töne der rechthändigen Begleitung fortzuwandern. (e) Oft wird der Akkord auf eine Pause angesetzet, und eher, als sein ihm gehörige Baßnote eintritt, angeschlagen. (f)



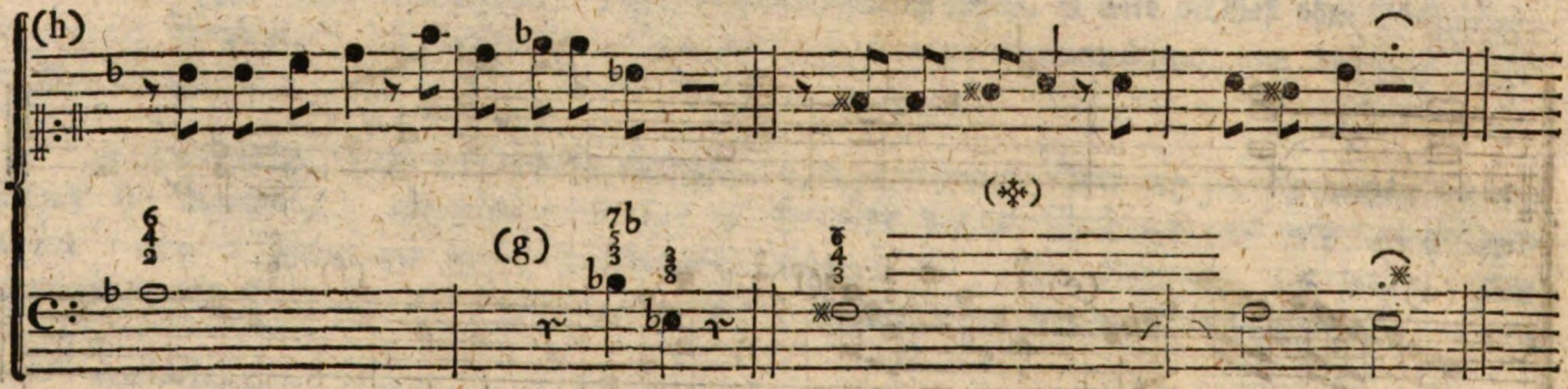
VIImo. In Rezitativen (*a*) pflegt sich der Vokalist niemal an ein Tempo, oder Takt zu bünden, so lange er deklamirt, oder perorirt. Dahero muß der Organiste nachgeben, mit seinem Akkorde nicht zuübereilig seyn: in diesem Falle ist es sehr gut, wenn die Singstimme über den Orgelbaß geschrieben ist.

Der Orgelbaß soll vollstimmig geschlagen werden. Da aber gemeiniglich im Basse lange Noten angesetzet werden, so sind sie nicht eben deßwegen immer auszuhalten: um den Sänger deutlicher zu vernehmen, hebt man gern die Hände auf, und ist gar stille, um durch ein beständiges Pfeiffengeheul (✝) des nämlichen Tones dem Zuhörer nicht verdrüßlich zufallen; doch so bald eine Stelle des Gesanges aussetzet, so muß das Akkompagment der Orgel, und anderer Instrumente so gleich einfallen. (g)

Wenn die Singstimme schweiget, dann gehet das Akkompagment a Tempo, welches auch in Begleitungsstimmen öfters angemerket zu werden pflegt mit den Worten; a Tempo, Accompag. ꝛc. Das Rezitativ hat gemeiniglich seine eigene Finalkadenz. Wenn denn die Singstimme geschlossen ist, pflegt der Baß nachzuschlagen. (h) Oft endigt sich ein Rezitativ ohne eine förmliche Kadenz. (i)

Bey

(*a*) Der Erfinder der Rezitative soll Jakob Karissimi seyn, wie bey Mathesons Ehrenpforte. pag. 220 zu ersehen. Dieser hat auch zuerst den Gebrauch der dermaligen Arien bey der Kirchenmusik eingeführt.



Bey der Klausel des Basses (hier im zweyten Takte auf der Baßnote B) pflegt gern auf dem herrschenden Tone, oder Quinte zum perfekten Griffe die Septime genommen zu werden. Mehrer davon läßt sich bey den Herrn Tonkünstlern von eigener öfterer Uebung, und behändtem Unterrichte des Lehrmeisters erfragen. Dieses wenige von Erlernung des Generalbasses wird für Anfänger, und Lehrlinge, für die es alleinig geschrieben ist, hinreichend seyn.

Nun vor dem Ende dieser Abhandlung noch eines.

§. VIII.

Von der Nothwendigkeit, Erleichterung und Beförderung der täglichen Uebung.

Imo. Zu keinem Musikfache ist ein beständiges Exercitium meines Erachtens nöthiger, als bey Erlernung des Orgelschlagens. Ein Sänger, ein Blaser hat für eine Note allein, und nicht für mehrere zugleich zu sorgen. Bey vielstimmigen Instrumenten kommen mehrentheils mehrere Tone auf einmal vor. Welches Instrument ist vollstimmiger als die Orgel, das Klavikord, und andere mit diesen verwandte Instrumente? Es wird doch eine vollkommnere Kunst, vielleicht härter, und schwerer seyn bey jeder Note 4, 5, auch mehr-

stimmi-

stimmige gelegen, und geschwinde fortzukommen, als den Griff einer Saite auf der Violin, oder einen Ton auf dem Blasinstrumente zu errathen? Bey anderen Instrumenten kann man sich doch seiner eigenen Augen gebrauchen: beym Orgelschlagen müssen die Füsse mit Pedaltasten beschäftiget seyn. Es sind endlich die vielen Schwierigkeiten, die einem Anfänger öfters aufstossen, die richtigste Probe, wie nothwendig ein fleissiges, ja tägliches Exercitium sey.

IIdo. Nebst dem Beystande eines erfahrnen Lehrmeisters, durch dessen geschicktere Anleitung in Kürze ein weiterer Weg zurückgeleget werden kann, als den ein Anfänger durch eigene Kräften seiner ungeübten Einsicht auch in längerer Zeit nicht erreichen würde, liegt doch nicht weniges an einem guten, recht wohl bestellten Klavikorde, Flügel, Fortepiano: — — welches zur täglichen, und zu angenehmen Uebung dienen soll. Nebst fleissiger Bewahrung, dürfte des Instrumentes gröste Zierde seyn, daß es immer in einer reinen Stimmung erhalten werde. Wie soll aber diese Stimmung auf eine sichere, und kurze Weise geschehen? nämlich auf diese Weise, die mir bey anderen, die ein Instrument so geschwinde, als vollkommen ins Reine stimmten, zum besten gefiel.

Vor allem soll das Instrument, wenn eben nicht darauf gespielet wird, zugeschlossen seyn, damit es vom Staube, und anderen Feindseligkeiten nicht verdorben werde.

Ferners sind die grösten Ursachen der Verstimmung aus dem Wege zu räumen: ich sage, es soll ein Instrument an einem temperirten Orte, wo es nicht zu kalt, noch zu warm ist, auch nicht in einem feuchten dumpfigten Zimmer stehen: — — — Alle diese Umstände sind für alle, und jede Theile des Instrumentes gefährliche Krankheiten, wie es jedem seine Einsicht, und Erfahrung bezeuget.

Nun will ich die Stimmungsart, so wie uns Löhleins Klavierschule lehret, hier einrücken. Sie kann wohl nachgelesen werden im erwähnten Werkes ersten Theile, Seite 69. nach vierter Auflage.

Man stimme die Oktave $\bar{c}$: $\bar{\bar{c}}$ ganz rein, sodann die Quinte $\bar{g}$, aber so, daß es gegen $\bar{c}$ etwas **abwärts schwebe**: (denn bey der heutigen Temperatur ist kein Intervall rein, als die Oktave) Nun soll die Terz $\bar{e}$ zwischen $\bar{c}$, und $\bar{g}$ **scharf**, das ist, etwas höher, als sie dem Gehör nach eigentlich seyn sollte, gestimmet werden: darauf kann zu $\bar{e}$ dessen grosse Terz $\overline{gis}$, die wieder mit $\bar{\bar{c}}$ eine grosse Terz macht, gestimmet werden, und zwar so, daß diese drey Terzien, welche zusammen eine Oktave ausmachen, gleich weit aufwärts schweben. Man muß sich deßwegen keine Mühe verdrüßlich seyn lassen, dieß aufs genaueste zu bewerkstelligen, weil davon die ganze Temperatur des Instrumentes abhängt. Man stimme ferners zu $\bar{g}$ die Oktav unterwärts das **ungestrichene** g, darauf dessen Quinte $\bar{d}$ wieder etwas abwärts schwebend, dann die Oktave davon $\bar{\bar{d}}$, sodann $\bar{a}$ wieder, wie alle Quinten abwärts schwebend; nun die Oktave, das **ungestrichene** a, darauf die Quinte $\bar{e}$. Diese macht nun den Ausschlag, ob alle Quinten in gehöriger Schwebung abwärts sind abgefertiget worden. Ist diese letzte Quinte $\bar{e}$ gegen a zu hoch, so sind die drey vorgehenden Quinten zu sehr abwärts schwebend: ist sie zu tief, so sind sie zu hoch gestimmet, und darf nun wieder mit dem Stimmhamer überall die Sache gut gemacht werden, bis alle Quinten richtig abgegleichet sind: aber auch zugleich ist wieder nachzusehen, ob die Terzien noch richtig sind, sonst ist man am Ende betrogen.

Ist nun dieß alles richtig, so fährt man bey $\bar{e}$ fort, und nimmt $\bar{\bar{e}}$ die Oktave, darauf $\bar{h}$ die Quinte, wieder etwas schwebend; zu diesem $\bar{h}$ nehme man $\bar{g}$, und $\bar{d}$, um zu untersuchen, ob es sich so, wie die erstgestimmten Terzien in der Stimmung verhalte, nämlich, ob es so viel über sich schwebe, wie irgend $\bar{c}$, und $\bar{e}$; dieses Probiren der Terzien, ob sie gehörig aufwärts schweben, könnte zwischen jeder Quinte geschehen; denn es hilft die Quinten desto genauer bestimmen.

Es könnte weiters zu $\bar{h}$ das ungestrichene h, die Quinte $\bar{fis}$, und dessen Oktave, das ungestrichene fis: jetzt die Quinte $\bar{cis}$ zur Stimmung folgen. Nun kömmt die Ordnung an das $\bar{\bar{gis}}$. Dieses entscheidet wieder, ob die Quinten in richtiger Schwebung stimmen: wo nicht, so verfährt man, wie oben, bey $\bar{e}$. Jetzt soll das ungestrichene gis vorkommen: nach diesem dessen Quinte $\bar{dis}$, oder $\bar{es}$, weiters die Oktave $\bar{es}$, dann $\bar{b}$, und ungestrichene b: alsdann $\bar{f}$, welches als die letzte Quinte in der nämlichen Schwebung abwärts gehen muß, als wie die erste Quinte $\bar{g}$ gegen $\bar{c}$.

Da dieses alles mit gehöriger Genauigkeit geschehen ist, so können Oktavenweise in die Höhe, und Tiefe die übrigen Töne vollends eingestimmet werden. Es soll nun eine Tonart so rein, als die andere seyn: es müssen H dur, C dur, F dur, Fis dur einander in Ansehung der Stimmung vollkommen gleich seyn. (a)

IIItio. Wer ein Organiste werden will, der wird das Orgelschlagen auf einem Saiteninstrumente: Klavikorde, Flügel ꝛc. allein nicht vollkommen erlernen. Auf einem Klavikorde angeschlagene Akkorde sind so geschwinde wieder stille, als sie sind angeschlagen worden: in einem Pfeiffenwerke lauten sie so lange fort, als die Tasten daniedergedrücket bleiben. Ein wichtiger Umstand!

Es hat der Generalbassiste auf der Orgel ganz andere Maaßregeln zu trefen, als auf einem Clavecin. Es kommen Akkorde vor, die geflissentlich liegend bleiben, damit man sie längers höre, damit der Baß unter deren Laute mehrere Noten durchwandere. ꝛc. Solche Wirkungen können auf einer Orgel, aber nicht beym Klavikorde wahrgenommen werden.

Man pflegt auf der Orgel mehrentheils vielstimmig zu schlagen, (b) nicht eben so geschwinde, so laufend als auf einem Flügel; damit immerdar auf der Orgel das Gespräch des Organisten fortlaute, fortpfeiffe, so

(a) Man sehe auch des Barthold Fritzens dritte verbesserte Auflage seiner Anweisung Orgel und Klavikorde zu stimmen, an. Leipzig 1780. in 4.

pflegen die Akkorde, oder einzelne Stimmen derselben gern, so thunlich es ist, liegend zu bleiben: es werden **Verzögerung**, **Vorausnehmung**, **Bindungen**, **langsamere Auflösungen** ꝛc. meistens nur auf den Orgeln gebraucht: für **Flügeln**, **Klavikorde** dörften solche Dinge zu finster, und zu ernsthaft seyn.

Möchten vielleicht die **Tasten** der Orgel strenger, und tiefer zuschlagen seyn? — Auch dieser Umstand könnte ohne öftere Orgelübung einen Anfänger in Verlegenheit setzen: dasjenige auf der Orgel auszudrücken, was er behänd auf seinem Klavikorde daniederschlug.

Bey schon geübteren Orgelmännern mißfiel es mir, daß sie so wenigen, als unglücklichen Gebrauch vom **Pedale** machten. Wie nöthig wäre ihnen anfangs eine öftere Uebung in diesem Fache gewesen!

Alles bisher gemeldte soll einem Anfänger ein hinlänglicher Antrieb seyn, sich bey Zeiten, so ferne er schon hinreichenden Fortgang gemacht, mit der Orgel bekannt zu machen. Er wird in kürzerer Zeit zu seinem unverhoften Vergnügen eine grössere Fertigkeit, und erhabnere Denkungsart, **orgelmässig** seine Gesinnungen anzubringen, erlernen; besonders, wenn eine geschicktere Anleitung eines Lehrmeisters seine Bemühungen unterstützet.

§. IX.

Anhang

zu dem ersten Theile vom Generalbasse.

I. Vom Transponiren.

Wenn ein Stück um einen Ton tiefer geschlagen werden sollte, so pflegen sich die Stimmen auf diese Weise ineinander zu verkehren. Es ist der **Baßschlüssel** an die Stelle des **Alts**: der **Tenor** in den Sitz des **Diskantes**: der **Alt** in die Lage des **Violinszeichen**: Das **Violinzeichen** in dem **Tenorschlüssel**

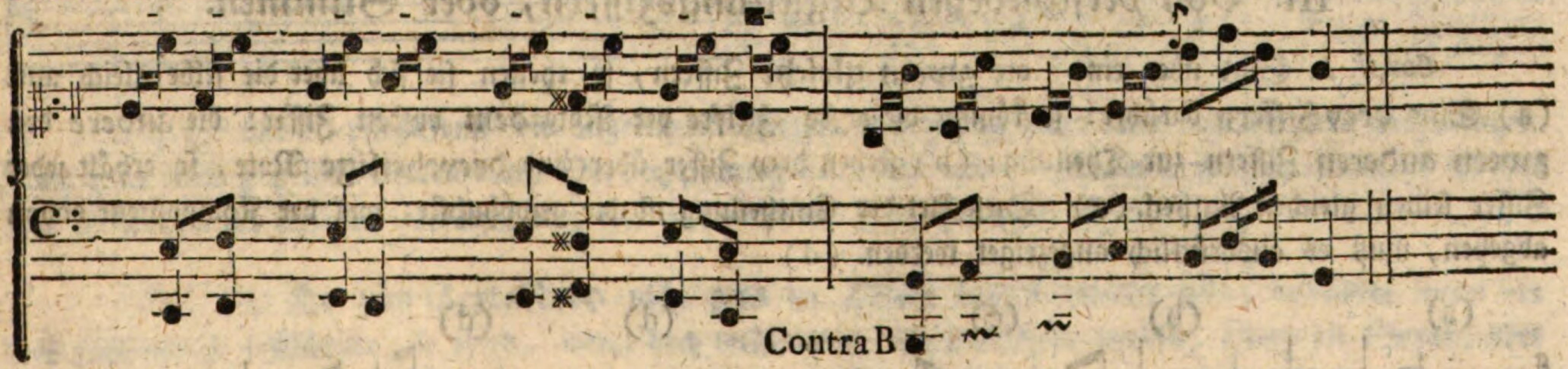
(b) Besieh den Vorbericht §. II. num. 8.

schlüssel: Der Diskant in den hohen Baß nach der Einbildungskraft des Organisten zu versetzen. Eine Tabelle von allen möglichen Ton- und Schlüsselversetzungen ist zu sehen bey Adlungs Anleitung zur Musikgelehrtheit cap. 14. §. 322.

II. Vom Einklange, Unisonus.

Corol. I. Wenn bey einem Stücke mehr als eine Stimme im Einklange mit dem Basse Oktavenweise fortschreitet, so heißt es: die Stimmen gehen im Einklange (all' Unisono) wenn schon auch einige Auszierungen, die zur Wesenheit des einstimmigen Gedankens nicht gehören, zugegen wären.

Flauti al 8va.



Corol. II. Es wäre also sehr gefehlet, wenn der Akkompagnist auf seiner Orgel zur Zeit, wo alles all' Unisono einhergeht, mit so unnöthig, als ungereimten rechthändigen Begleitungsstimmen das ganze Musikstück, und die Gesinnungen des Kompositeurs verderben wollte: denn da der Tonkünstler sein Werk mit vielem Fleiße ausgearbeitet, alle melodische, und harmonische Künste mit größtem Reitze angebracht hat, so fällt es ihm um beliebter Abwechslung, und eines besonderen Nachdruckeswillen oft in der Mitte, oder auch am Ende ein, seinen Gedanken (mit Hindansetzung auf einige Zeit aller Schönheiten der Harmonie) einstimmig, mit angenehmer Ueberraschung des immer begierigen Ohres, vorzutragen. Wenn nun in diesem

Falle

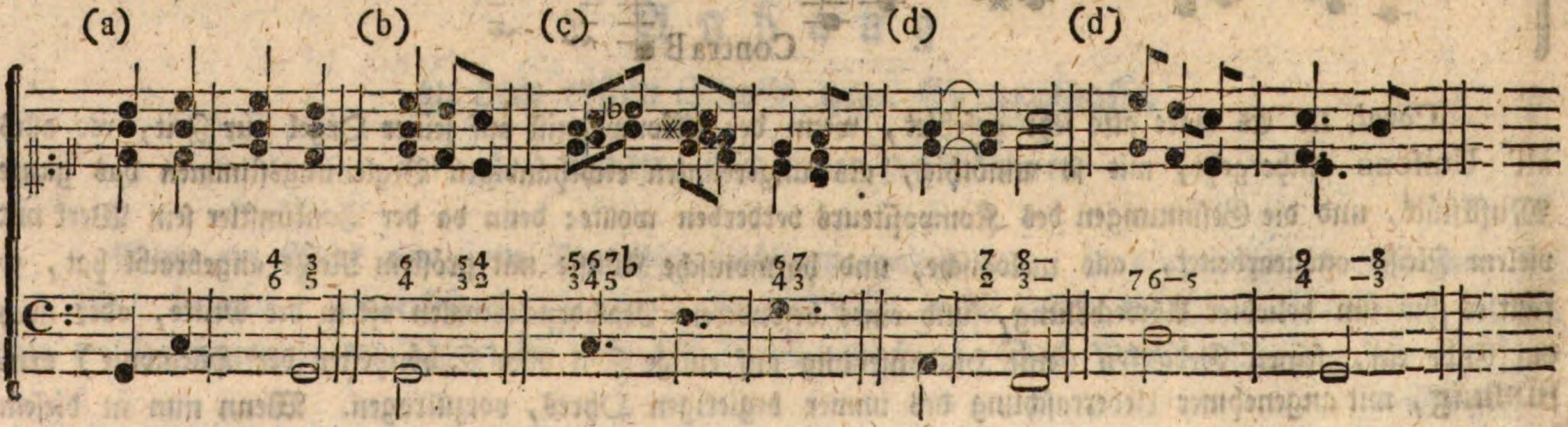
Falle ein unachtsamer Organiste mit Begleitungsziffern dieses erhabene Einfache des Kompositeurs entheiligen sollte, welche Musikstraffen sollten über ihn — — —.

Wenn wieder Ziffer, oder Con Accord ꝛc. angesetzet sind, so hat die Begleitung im Einklange, all' Unisono: wieder ein Ende.

Corol. III Zwischen Tasto Solo und Unisono bestehet der wesentliche Unterschied, daß bey diesem die Verdoppelung Statt findet, bey jenem aber nicht: daß das Tasto eine Stille erfodere, das Unisonus auch durch alle Stimmen der Stärkewillen vermehret werde.

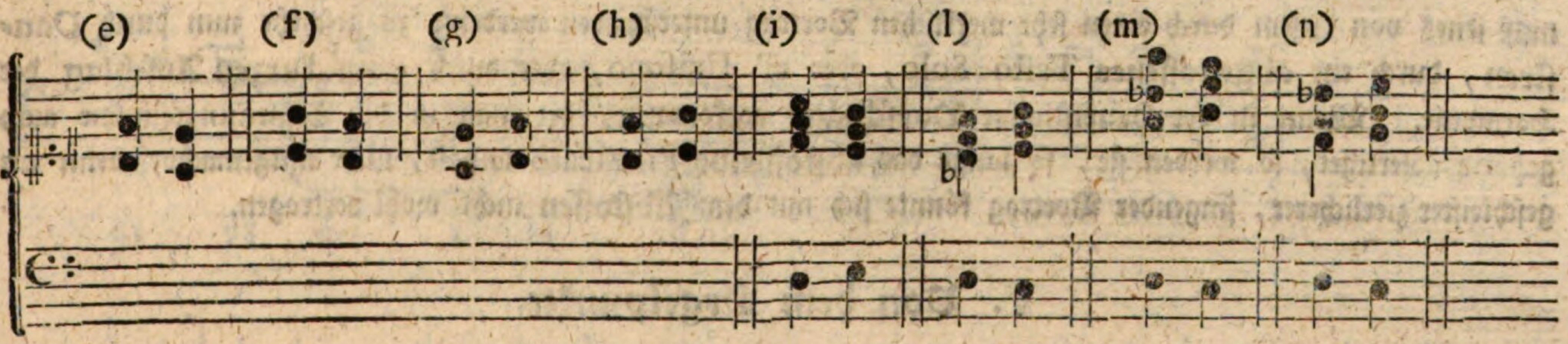
III. Von verschiedenen Begleitungsziffern, oder Stimmen.

Corol. I. Sind über eine Note zween gleiche Ziffern, so theilen sie sich über die selbe gleich aus. (a) Sind drey Ziffern darüber: so kömmt die erste Hälfte der Note dem ersten Ziffer: die andere den zween anderen Ziffern zur Theilung: (b) stehen drey Ziffer über eine dreytheilige Note, so erhält jeder Ziffer seinen gleichen Antheil. (c) Diese Art der Eintheilung ist die gewöhnliste; will der Kompositeur davon abgehen, muß es ausdrücklich angezeiget werden. (d)



Co-

Corol. II. Die Folge einer reinen Quinte auf eine falsche möchte nur aus Noth, und nicht leicht in den äussersten Stimmen geduldet werden: (e) wohl aber kann im Heruntergehen auf eine reine eine falsche Quinte folgen. (f) Im Hinaufgehen ist die Progression von einer reinen Quinte zur falschen besser, (g) als von einer falschen zur reinen: (h) weil die falsche Quint von Natur sich herunter neigt.



Bey (i und l) pflegt sonst die angerühmte Gegenbewegung nicht allen Quintfehlern vorzubeugen. Doch kann noch geholfen werden durch Verdoppelung ein, und anderer Stimme, wie bey (m) zu ersehen, oder es mögen die Akkorde versetzet werden: wie oben bey (n) geschehen ist.

Corol. III. Da zum Sextakkord nicht gern die Oktave dazugenommen wird, besonders wenn der Baß stuffenweise fortschritte, so wird, wenn doch vielstimmig soll geschlagen werden, öfters die Sexte, oder auch die Terzie verdoppelt. Doch die übertriebenen, erhöhten Sexten, wenn sie die kleine Terz neben sich haben, werden nicht verdoppelt.

IV. Von dem Pizzicato.

Corol. I. Wenn Pizzicato, oder Gerissen mehrere Noten zu behandeln sind, so ruhet der Organist gänzlich, und überläßt diesen Vortrag dem Violoncell und Contraviolon. Trift aber dieses Pizzicato blos die Grundstimme, so spielet der Akkompagnist seine Noten mit der linken Hand allein, und stoßt sie unver-

wei-

weilens ab: es sey dann, daß der Komponist aus guten Ursachen Ziffer über die Noten gesetzet hätte, so trägt man mit der rechten Hand auch die Harmonie abgestossen (besonders auf der Orgel) vor. Dazu möchten Flöten, und gedeckte Stimmen geschickter seyn.

Corol. II. Wenn der Vortrag des Pizzicato, Coll' Arco nur mit wenigen Noten abwechselt: so muß jenes von diesem durch einen sehr merklichen Vortrag unterschieden werden: es geschehe nun durch Pausiren, durch ein abgestossenes Tasto Solo, oder al' Unisono, oder durch einen kurzen Anschlag der Harmonie. Wenn in der Hauptstimme Vorschläge vorkommen, die man in der Begleitungsstimme auch gehörig abfertiget, so werden sie, so lange das abstossende Pizzicato anhält, nicht mitgemacht; denn ein geschleifter zierlicherer, singender Vortrag könnte sich mit dem Abstossen nicht wohl vertragen.

V. Von dem Orgelpunkte.

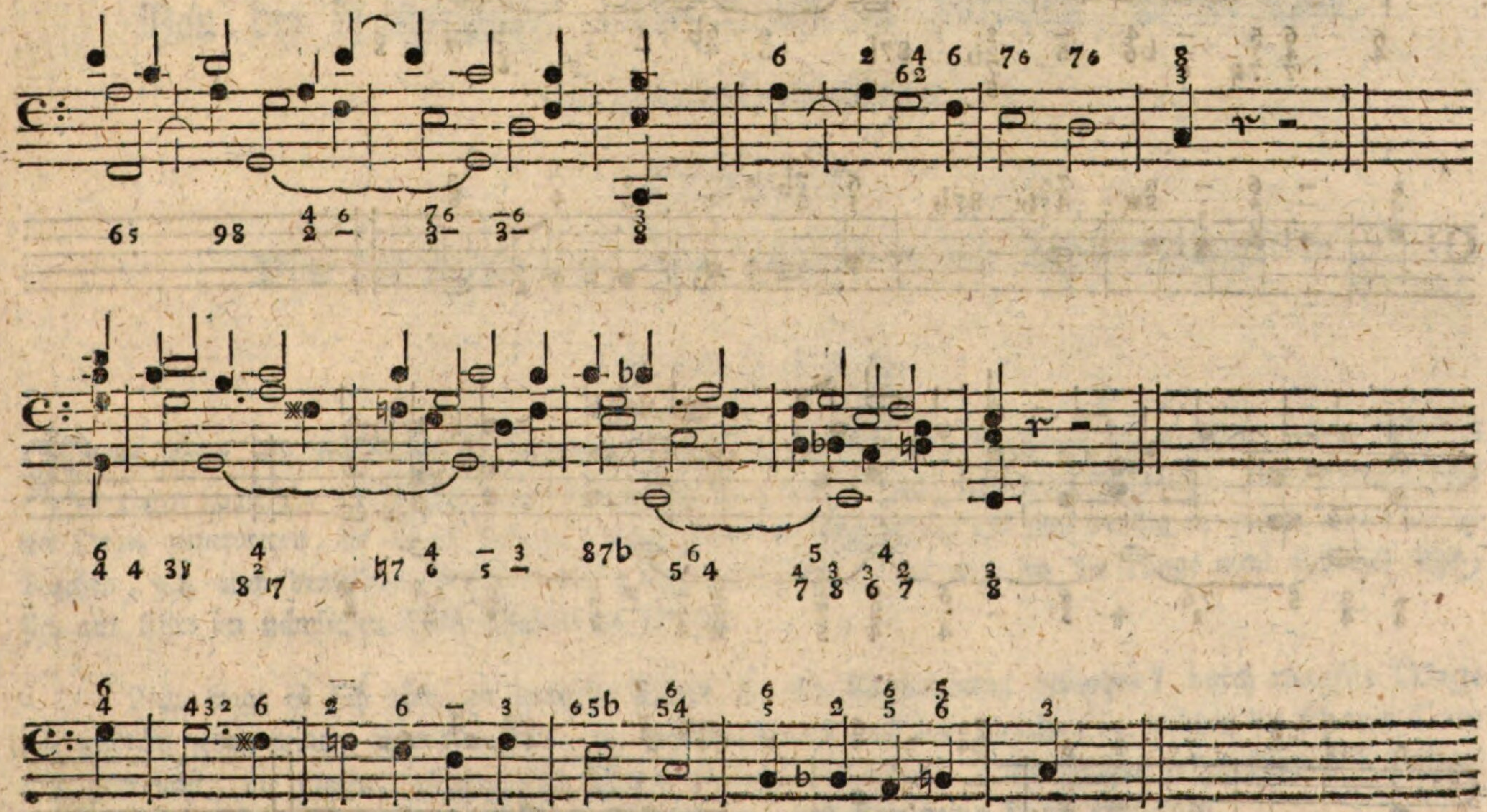
Corol. I. Wenn über lange aushaltenden, oder in einem Tone bleibenden Baßnoten allerhand harmonische Veränderungen, welche mehrentheils aus Bündungen zubestehen pflegen, vorkommen; so nennt man dieses einen Orgelpunkt: Point d' Orgue. (a)

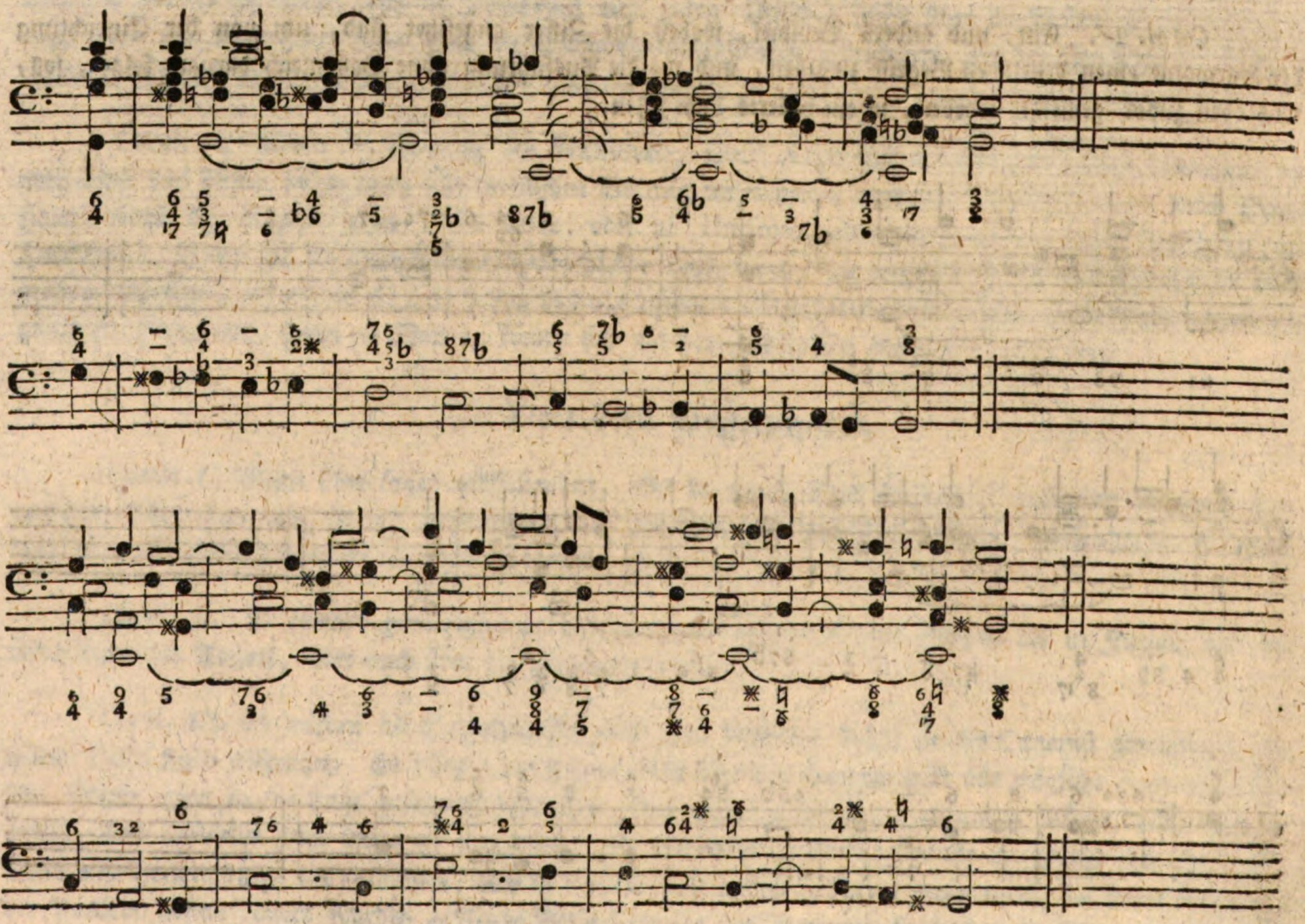
Corol. II. Er kömmt gemeiniglich in vielstimmigen ausgearbeiteten Sachen als in Fugen auf der Dominans der Tonart, oder auch über die Finalnote vor.

Corol. III. Es werden die Orgelpunkte nicht gern beziffert; daher sie der Organist gemeiniglich mit einem Tasto Solo abfertiget. Es pflegen die Komponisten über den Orgelpunkt alle mögliche contrapunctische Künste gern in die Enge zusammen zutragen, daß nicht Ziffer genug zuhanden wären, selbe deutlich genug, und ordentlich dem Auge zu entwerfen. Es würde der zusammengehäufte Reichthum der Harmonie öfters eine Verwechselung der Stimmen, und mit dieser viele andere Fehltritte veranlassen, die wider die Gesätze der Partitur liefen: öfters würden gählinge Veränderungen der Harmonie so geschwinde sich ineinander verwickeln, daß sie beynahe gar nicht, oder mit schlechtestem Erfolge herauszubringen wäre.

(a) Im 3ten Theile vom Phantasiren §. III. Num. I. in dem Beyspiele ad *Notam* (i) ist dessen Muster zusehen.

Corol. IV. Ein, und anders Beyspiel, wobey die Ziffer angesetzet sind, um von der Einrichtung der Harmonie einen deutlichen Begriff zu geben, und wo die Ausführung ohne Baß gleich darnach folget, soll, was oben zuvor gemeldet worden, in ein helleres Licht setzen.





Zweyter Theil.

Von der Ausweichung eines Tones in jedwelche andere Töne.

Caput I.

Von der regulairen, und gewöhnlichen Ausweichung.

Eingang.

Wenn schon ein Musikstück in einem gewissen Tone gesetzet ist, in selbem sich anfängt, und schlüsset; wenn schon ein Organiste einen bestimmten Ton sich wählet, um seine Phantasie, und Konzepte auf der Orgel zuperoriren, so ist es doch in beyden Fällen so angenehm, als nothwendig in andere Töne sich zu begeben, um auch denselben seine Themata kund zumachen. Es wird in die Länge nicht thunlich seyn, sich mit Ehre im nämlichen Tone erhalten zu können.

Nun fragt es sich aber, in wasfür Töne soll die Ausweichung geschehen? durch wasfür Wege soll man in jeden andern Ton kommen? in welchen Tönen muß die weiche, in welchen die scharfe Tonart gebraucht, die kleine, oder grosse Terz genommen werden? Diese Fragen sollen kürzlich befriediget werden, um geschickter an der werkthätigen Ausübung der Ausweichung Hand anzulegen.

§. I.

In welche Töne geschieht die Ausweichung.

Vorerinnerug.

Es sind zweyerley Tonarten, (Modi musici) als die scharfe, (Modus durus) mit der grossen Terz: und die weiche (Modus mollis) mit der kleinen Terz. Beyde Tonarten sind zu sehen in der 4ten Tabelle: Figura VI, und VII.

Antwort.

Imo. In der scharfen Tonart entweichet der Hauptton in seiner diatonischen Scala in alle seine Mitteltöne, als in den zweyten, dritten, vierten, fünften, und sechsten: in die Sekund, Terz, Quart, Quint, und Sexte, nur nicht in die Septime. Z. B. der Hauptton C Dur kann in seine Mitteltöne D, E, F, G, A sich begeben, doch nicht in seine Septime, in den H Ton.

In der weichen Tonart geht die Tour des H递ttones in den dritten, vierten, fünften, sechsten, und siebenten Mittelton: doch nicht in den zweyten. Also kann D moll in die F, G, A, B und C Töne, doch nicht in den E Ton, in die Sekunde entfliehen.

IIdo. Doch: warum nicht in die Sekund bey Molltone, warum in die Septime in der scharfen Tonart? Ich glaube sicherlich deßwegen, weil der Tonus Dominans, die Quinte, sowohl bey der Sekunde des Molltones, als bey der Septime des Durtones in der wesentlichen Oktavleiter beyder Tonarten keinen Platz findet. Wir wollen dieser Wahrheit nachspühren sowohl im Durtone C, als im Molltone D. Wollte C Dur in seinem siebenten, oder im H Tone sich einquartiren, so würde sogleich der H Ton in seinem vollkommenen Dreyklang mit Fis, als seiner natürlichen Quinte entgegenkommen.

Der Fis Ton aber wird sich nie mit dem Systeme des C Durtones vertragen wollen. Eben dieser Ursachewegen kann in der **weichen Tonart** der D Ton nicht in seine Sekund als in den E Ton mit Ehre gelangen: denn der E Ton würde in seinem perfekten Griffe mit seiner vollkommnen Quinte, nämlich H, auftretten, mit einem Tone, der sich in das Systeme des D Molltones gar nicht hinreimet: indem in der **weichen Tonart** die Ausweichung sowohl, als auch die Terzien der Töne, in welche die Ausweichung geschieht, nach der Lage der **fallenden** Oktavleiter sich richten. Siehe Tabelle IV. Figura 7.

§. II.

Wasfür eine Terz wird in jedem Tone, in welchem die Ausweichung geschieht, angeschlagen?

Imo. Die natürliche Lage der Oktavleiter des Hauptnotes entscheidet diese Frage, ohne einigen Zweifel zurückezulassen. In allen Tönen darf nur jene Terz, die wirklich im Systeme des Hauptnotes sich zeiget, genommen werden. Dahero wird in der **Durart**, wenn die Ausweichung in den vierten, und fünften Ton vor sich geht, in diesen Tönen die **grosse Terz**: in den übrigen dreyen, als in der **Sekund**, **Terz**, und **Sexte** nur die **kleine Terz** Platz finden z. B. Der C Durton kann nicht anderst, als in F, und G Dur: nicht anderst, als in D, E, und A moll entweichen; denn in F, und G sind die kleinen Terzien (As, und B) so wenig gangbar, als in D, E, und A die grossen Terzien (Fis, Gis, und Cis) Alle diese unerlaubte Terzien können mit den wesentlichen Tönen der C Durokav nie in Freundschaft stehen.

IIdo. Aus der nämlichen Ursache muß in der **weichen Tonart**, wenn die Ausweichung in den dritten, sechsten, und siebenten Ton der Oktav getroffen wird, nämlich in die Terz, **Sext**, und **Septime**, die **grosse Terz**: in der **Quart**, und **Quinte** aber die kleine sich hören lassen. Der Mollton D diene zur Untersuchung. Wenn D moll in seine Mitteltöne F, B, und C sich begiebt, so müssen zu F nur A, zu B nur D, zu C nur E die ächte, und der D moll - Scala angemessene Terzien seyn

können.

können. Wird von D moll in dessen Quarte und Quinte, in G, und A, geschritten, so müssen die kleinen Terzien, als B, und C zum Vorscheine kommen. Ich habe schon vorher §. I. die Erinnerung gemacht, daß die Ausweichungen in der weichen Tonart sich nach der fallenden Oktavleiter richten: sie fällt aber durch die kleine Septime, und Sexte herab, mithin darf bey oberwähnter Ausweichung des D Molltones in seiner Quart, und Quinte die grosse Terz, als H, und Cis, keineswegs gebraucht werden.

§. III.

Durch wasfür Wege kann die Ausweichung in einem jeden andern Ton vor sich gehen?

Imo. Sobald bey einem Musikstück entweder im Basse oder bey den Oberstimmen ein Ton sich hören läßt, der in den sieben wesentlichen Tönen der Skala des Haupttones, in welchem das Stück gesetzet ist, nicht befindlich ist, so ist es ein richtiges Zeichen, daß das Stück in einen andern Ton entwichen ist.

Hier muß ich aber, um geschwinde allem Aergernisse vorzubeugen, erinnern, daß ich unter so einem fremden Tone nicht eine Note, die als ein Vorschlag ꝛc. als ein zierlicher Ton dastehet, verstanden haben will; sondern ich rede von einem fremden Ton, der das ganze Oktavsystem des Haupttones nöthiget, in einen andern seiner untergebenen Töne sich zu flüchten.

IIdo. Man erinnere sich wohl, was oben von der diatonisch, und chromatischen Oktavleiter gemeldet worden, so wird die Aenderung, oder Ausweichung des Tones sogleich in die Augen fallen, ob es schon noch andere Kennzeichen derselben giebt.

§. IV.

Die Kennzeichen der Ausweichung.

Imo. Jeder fremd erscheinender Ton wird verrathen entweders durch Erhöhungszeichen × oder ♮, oder durch Erniedrigungszeichen ♮ oder b: mit einem Worte durch einen Chromatischen, durch (a) einen Verleitungeton.

IIdo. Die Ausweichung des Durhaupttones in seine Sekund, Terz, Quint, und Sext giebt sich durch ein gähling vorkommendes ×, oder erhöhendes ♮ zuerkennen. Und

IIItio. Eben dieser erhöhte neue Ton ist die grosse Septime des Tones, in den ein Stück entweicht.

IVto. Wenn aber der Durton in seine Quarte verreiset, so ist sothaner Entweichung das Kennzeichen ein erniedrigendes ♮, oder b. Denn die scharfe Septime des bisherigen Haupttones wird erniedriget durch ♮, oder b, und wird die Quart des neu eintrettenden vierten Tones. Beyspiele geben allemal der Sache ein grösseres Licht.

Der C Durton soll wieder ins Mittel tretten, denn er hat das Vorrecht diese Geheimnisse zum deutlichsten zu entwickeln, weil eben in seinem Oktavsysteme die fünf Ausweichungszeichen, die fünf zufälligen Töne durch dessen fünf Obertasten angezeigt werden, ob es schon ungeacht dessen sehr nützlich ist, in einem jeden Tone solche Prüfungen vorzunehmen.

Der C Durton kömmt also, zufolge all oben bemeldten, durch Cis in D moll: durch Dis in E moll: durch Fis in G dur: durch Gis in A moll: durch B aber, oder seine erniedrigte Septime in F dur, als seine Quarte. Aller Durtöne Ausweichungen werden in einer besonderen Tabelle vorgestellet.

Vto.

(a) Vid. pag. 66 sub nota (a).

Vto. Wenn in der weichen Tonart in die Quart, Quint, und Septime gegangen wird, so wird dieses Erhöhungszeichen (x, oder ♮) wahrgenommen. Wenn der Marche aber in die Sexte vor sich gehet, so zeigt sich ein Erniedrigungszeichen (♮, oder b) bey der Sekund des bisherigen診upttones, welche erniedrigte Sekund die Quart zu dem neu auftrettenden Tone wird, nämlich zur Sexte der Oktav. Geht der Hauptmollton in seine Terz, so kömmt kein besonderes Kennzeichen einer solchen Ausweichung zum Vorschein; denn in der weichen Tonart hat die Terz mit ihrem Hauptone die nämlichen x, oder b. (b) Also hat der F Ton ein b, wie der Hauptmollton D: G dur die Terzie des E Molltones hat ein x, wie E moll selbst.

VIto. Nun ist aber die Frage, wie kann ich es bey einem Stücke, welches ein b bey seinem Schlüssel vorne im Schilde führt, erkennen, ob es im D moll, oder im F Tone gesetzet sey; und ob ein Stück, so mit einem x behaftet ist, den G dur, oder E Mollton für seinen Hauptton anerkenne? Diese Frage läßt sich noch auflösen. Sobald der weiche Hauptton in seine Terz entweichet, so muß sogleich seine grosse, scharfe Septime erniedriget werden; dieses Erniedrigungszeichen hält so lange an, als es dem sich in seiner Terzie zu divertiren gefällig ist. z. B. D moll der Hauptton entflieht in seine Terz, nämlich in den F Ton, alsogleich muß das Cis, als die grosse Septime des D Molltones in das C aufgelöset, und zur natürlichen Quinte des F Tones zu rechte gemacht werden.

Es gehet also (gesetzt im D moll Tone) die Ausweichung auf so eine Art vor sich. D moll kömt in seine Terz, oder ins F ohne ein besonderes Kennzeichen ausgenommen, daß die scharfe Septime desselben

(b) Dieß ist deutlich in dritter Tabelle Fig. III. an den zween grösseren Kreisen zu sehen. Im vorletzten Kreise zeigen sich an allen zwölf Fächern zween Buchstaben, als |C/a|G/e| u. s. w. Der untere deutet den Mollton, der obere dessen Terz an. Für beyde aber weiset der obere, gröste Kreis die nämlichen x, und b an.

selben erniedriget bleibet, so lange im F Tone geblieben wird. D moll kömmt in seine Quart, den G Mollton durch Fis: ins A, als seine Quinte, durch Gis; in den C Ton durch erhöhtes B, oder durch H: endlich in seine Sexte, oder in den B Ton durch seine erniedrigte Sekund, oder durch Es. Besiehe die Ausweichungstabelle in den Molltönen.

§. V.

Auf welchen Intervallen, oder Mitteltönen des neueingehenden Tones beruhen erwähnte Ausweichungszeichen?

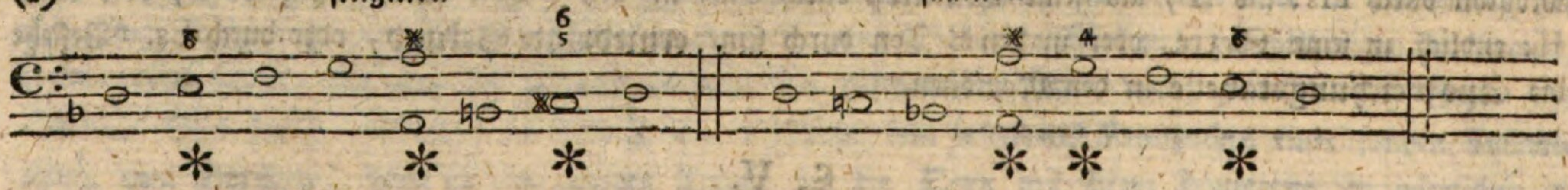
Jetzt wollen wir uns um einen Schritt näher zu der werkthäthigen Anwendung dieser Ausweichungszeichen hinwagen. Uns aber unsere Arbeit zu erleichtern, und gründlich an die Sache zu gehen, ist nun nöthig zuuntersuchen, auf welchen Intervallen des neu eingetrettenen Tones sowohl in Auf- und Niedergange seiner Oktave solche Kennzeichen der Ausweichung beruhen?

Zuerst sollen die Erhöhungszeichen ✕, oder ♮ untersuchet werden. Sowohl in der weichen, als scharfen Tonart muß wohl in obacht genommen werden, was jeder Ton, in den die Ausweichung gehet, für eine Terz habe: die deshalben bestimmte Nachricht ist oben §. II. nachzulesen.

Imo. Hat nun der neu betrettene Ton die kleine Terz, so findet sich das erhöhende Ausweichungszeichen in der steigenden Oktave auf der Sekund, Quint, und Septime: in der fallenden Oktave auf der Quint, Quart, und Sekunde ein. (a) Ein kurzes Beyspiel möchte die Sache deutlicher erläutern. Der C Durton begiebt sich in seine Sekund, in den D Ton: (Zweifelsohne D moll zufolge §. II.) das Cis ist das Kennzeichen dieser Ausweichung nach Lehre des 4ten §. Dieses Cis wird auf allen Mitteltönen durch Sterne (✱) angedeutet.

D Moll Oktav.

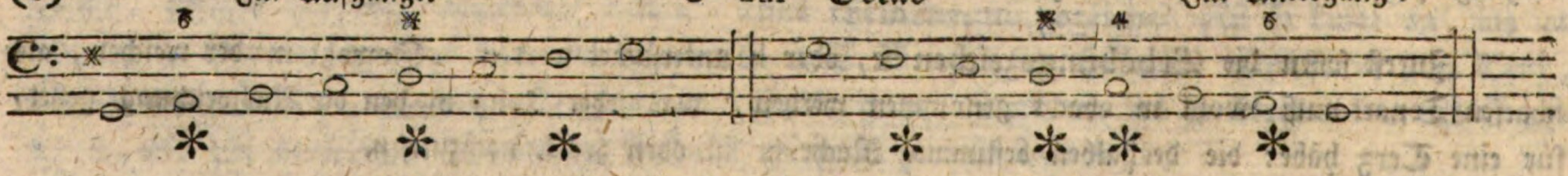
(a) steigende. fallende.



IIdo. Hat der neueingehende Ton zu seiner Chorda medians die grosse Terz, so ist das Erhöhungszeichen in der aufsteigenden Oktave unter den Akkorden der Sekund, Quint und Septime: im Herabfallen auf der Septime, Quint, Quart, und Sekunde zu erfragen. (b)

Der C Durton will jetzt in seine Quinte, in den G Ton wandern. Das Ausweichungszeichen, nämlich Fis wird wieder durch * angekündiget werden.

(b) Im Aufgange. G dur Oktav Im Untergange.



IIItio. Nun kömmt die Ordnung an die erniedrigende Ausweichungszeichen (♮, oder b). Diese finden Platz in der scharfen Tonart, wenn in die Quarte: in der weichen, wenn in die Sexte geschritten wird, gemäß dem 4ten §.

Der Durton C soll in seiner Quart (F Ton) durch seine erniedrigte Septime, oder sogenanntes B entfliehen: es werden Sterne (*) genau andeuten, auf welchen Mitteltönen des F Tones, als der Quarte der C Oktav selbes sich einfinde: nämlich im Aufsteigen der Oktave bey der Sekund, Quart, Quint, Sext, Septime: (c) im Herabsteigen bey der Quint, Quart, und Sekunde. (d)

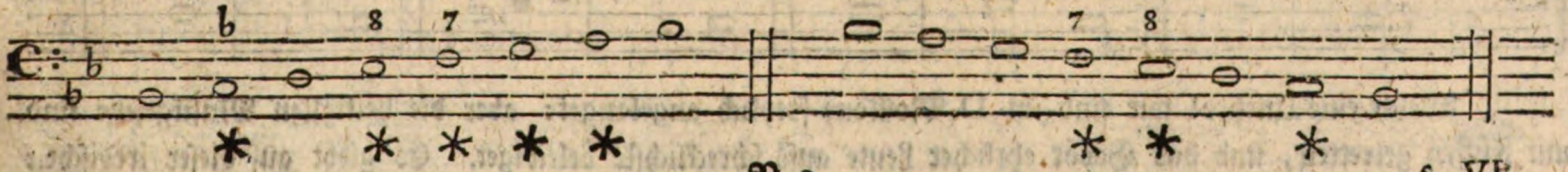
(c) im Aufsteigen. (d) (E) im Herabsteigen.

(E) Hier bey dieser C Note möchte gähling eine Irrung geschehen seyn: denn ich sagte eben in voriger Zeile, daß bey der fallenden Quint, welche da eben diese C Note ist, das oberwähnte Ausweichungszeichen (das B) könne genommen werden: wirklich, wenn die Oktave stuffenweise, wie sie hier angesetzet ist, hinabgehet, so wäre dieses B, als die Septime der bemeldten C Note fehlerhaft genug; doch, wenn sprungweise vom Haupttone, oder von einem anderen in diese C Note, als die **herrschende Note** geschritten, oder eben auf dieser die **Kadenz**, oder **Klausel** gemacht würde, dann wird dieses B auf der C Note mit eben so grossem Rechte, als angenehmen Nachdrucke Platz nehmen dürfen.

Es wird zu seiner Zeit, da von **Kadenzien** die Rede seyn wird, all dieses sich beståttigen.

IVto. Eben ist noch Zeit geschwinde nachzuforschen, wenn der Mollton in seine Sexte verreiset, in welchen Mitteltönen des neuerscheinenden Haupttones dieses erniedrigende Ausweichungszeichen sich blicken läßt. Es wird nämlich sogleich in der **aufsteigenden Oktave** bey der Sekund, Quart, Quint, Sext, Septime: im **Herabgehen** bey der Quint, Quart, und Sekunde sichtbar.

Der D **Mollton** entweicht durch seine **erniedrigte Sekund**, oder Es, in seine **Sexte**, oder in den B Ton, nach dem 4ten §: in welchen Tönen wird wohl das Es anzutreffen seyn? **Sterne** werden es verrathen.



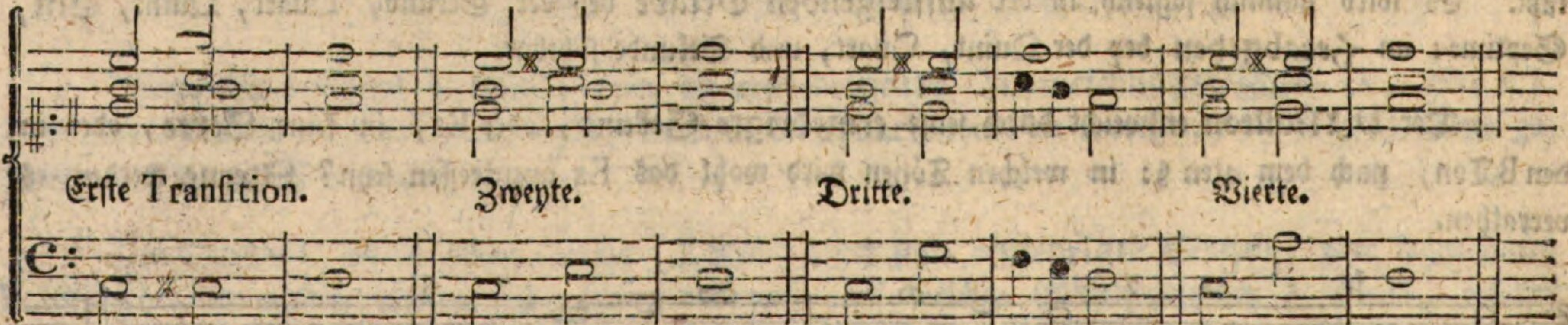
§. VI.

Ausübung vorbemeldter Ausweichungs = Projekte.

Wenn sich der Hauptton von seinem Sitze hinwegbegiebt, so muß er sich sogleich im Basse so ein Intervall gelegentlich ausfindig machen, auf dessem Akkorde das Ausweichungszeichen zugegen ist. Beyspiele sind nun nöthiger und nützlicher, als mehrere Worte.

Imo. Der C Durton ist eben ein Begriff, in seine Sekund zugehen, nämlich D Moll zufolge des 2ten §. Num. I. so muß Cis das Ausweichungszeichen seyn: §. IV. Num. III. Es ist ein Erhöhungszeichen, §. IV. Num. II. und die Septime des neueingehenden Tones §. IV. Num. III. Auf welchen Intervallen des neuankommenden D Molltones läßt sich dieß erhöhende Ausweichungszeichen hören. Nach Meynung des §. V. Num. I. in steigender Oktav auf der Sekund, Quint, und Septime: in fallender auf der Quint, Quart, und Sekunde: das ist, auf den 4 Mitte tönen E: G: A: Cis. Diese Töne durchwandert der entweichende C Durton, und wird bey jedem vom Cis (dem Ausweichungszeichen) in den D Mollton hinbegleitet.

2do.



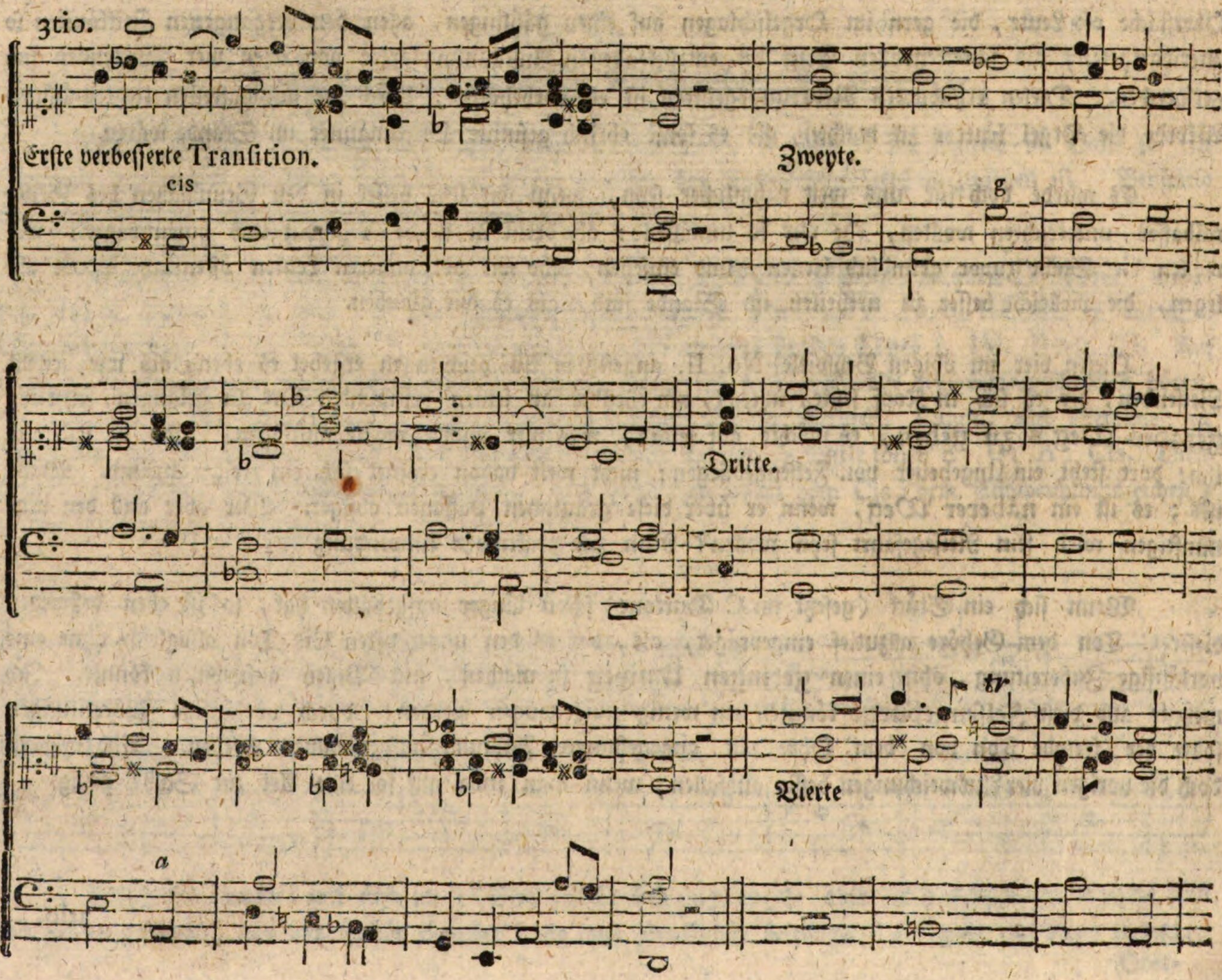
Welch eine Unehre! wir sind im D Molltone freylich angelanget: aber die heiligsten Musikgesetze sind mit Füssen getretten, und das Gehör ehrlicher Leute aufs schrecklichste beleidiget. Es giebt auf dieser irrdischen Ober=

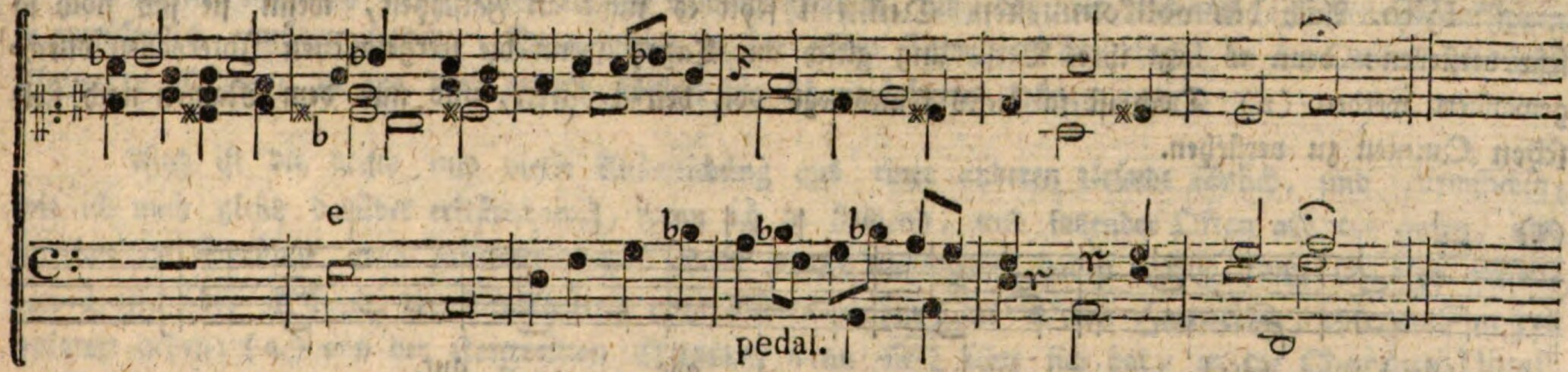
Oberfläche oft Leute, die gern im Orgelschlagen auf einen gähling en, allen den vergangenen Zeitläuften so unerwartheten, als schreckenvollen Griff die entzückendesten Anstaunungsopfer von allen vier Weltenden sich versprechen. Diesen erhabneren Neuerungsgeistern ist es vorbehalten, durch die sündhaftesten tiegermässigen Akkorde die Orgel läuter zu machen, als es sonst ehrlich gesinnte Orgelmänner im Stande wären.

Es würde doch für uns weit rühmlicher seyn, wenn wir uns besser in den Grundsätzen des Generalbasses unterrichten wollten, ehe wir so unwissend: als dreist in solche Gefahren uns hineinwagen: wir wollen die Sache zuvor gründlich lernen, und einsehen, ehe wir vor anderen Leuten öffentliche Probe ablegen, die vielleicht besser zu urtheilen im Stande sind, als es wir glauben.

Diesen vier im obigen Beyspiele No. II. angesetzten Ausweichungen ergehet es eben, als wie jenem Reisenden, der es sich in Kopf setzte, überall, um ehender an seinen bestimmten Ort zu gelangen, schnurgerades Weges zu gehen, es möchte auf selben, was nur immer wollte aufstossen. Mir ist leid für ihn: dort steht ein Ungeheuer von Felsengebürgen: nicht weit davon eröfnet sich ein ewiger Agrund. Wahr ists; es ist ein näherer Weg, wenn er über diese gräulichen Passagen obsiget. Wer aber aus den vernünftigen wird sein Reisegefährt seyn wollen? Nun zur praktischen Anwendung.

Wenn sich ein Stück (gesetzt im C Durtone) schon länger aufgehalten hat, so ist eben deßwegen dieser C Ton dem Gehöre allzutief eingepräget, als, daß es den unverhoften Cis Ton alsogleich ohne eine vorläufige Zubereitung, ohne einen geringen Umweg zu machen, mit Willen aufnehmen könnte. Ich meynte also diese Felsengebürge könnten ein wenig umgegangen werden: durch vorläufige Zubereitungen sollte der fremde Ton von dem Ohre mit angenehmerer Fühlung aufgenommen werden. Also würden doch die vorigen vier Ausweichungen besser ausfallen, wenn man etwa auf so eine Art zur Sache gieng.


3tio.
Erste verbesserte Transition.
cis
Zweyte.
g
Dritte.
a
tr
Vierte

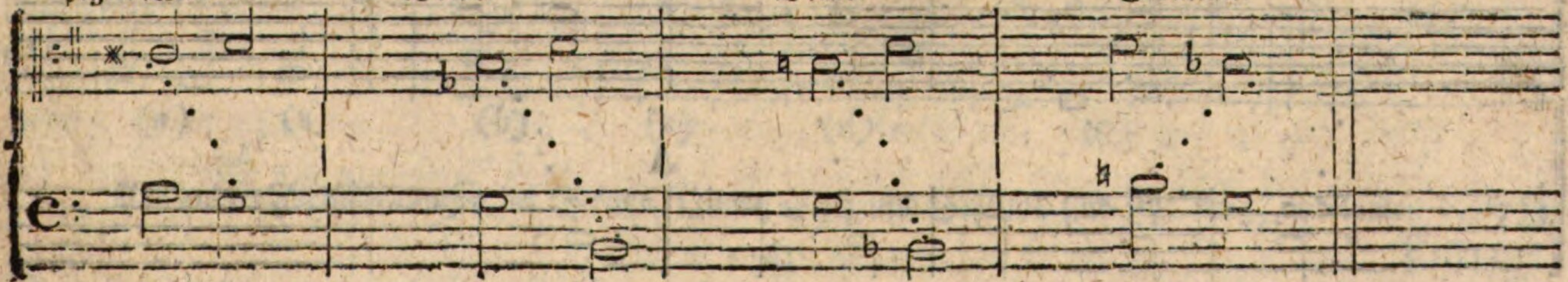


Nun möchten doch ehender diese vier Transitionen zugedulden seyn. Aber wasfür Fehler befanden sich dann in den vier vorigen Num. II.? Wie sind sie jetzt verbessert worden? wir sollen doch alles aus dem Grunde wissen, um nicht wieder unsern Willen in die alten Fehler zurücke zufallen.

IVto. Was ich im 1ten Theile §. VI. schon gemeldet habe, muß ich hier dem Gedächtnisse zuliebe noch einmal erinnern.

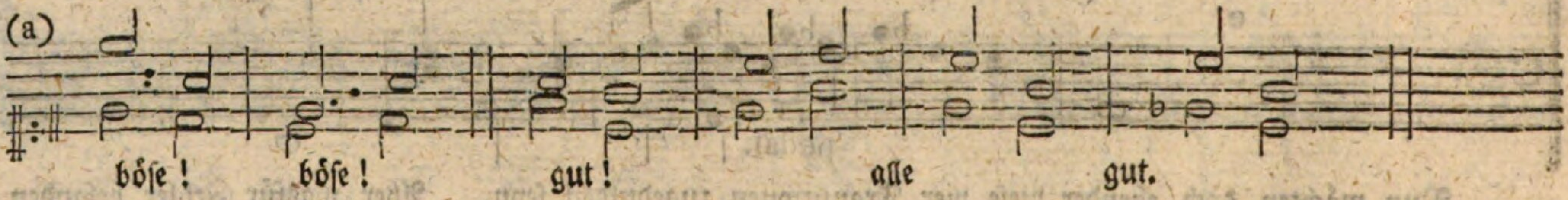
Es giebt verschiedene Sätze, oder Griffe in der Partitur, die, wenn sie schon aus Konsonanten bestehen, sehr böse ausfallen, so ferne man von denselben einen bösen, und ungereimten Gebrauch macht, wenn sie in die Quere zu stehen kommen. Also sind z. B. unter mehreren diese aufeinander folgende Akkorde, wenn schon jede Stimme für sich allein ein gut klingender Konsonant ist, fehlerhaft. als z. B.

5to. in der überflüßigen Quart. In der verkleinerten Oktav. In vergrößerter Oktav. In verkleinerter Sekunde.

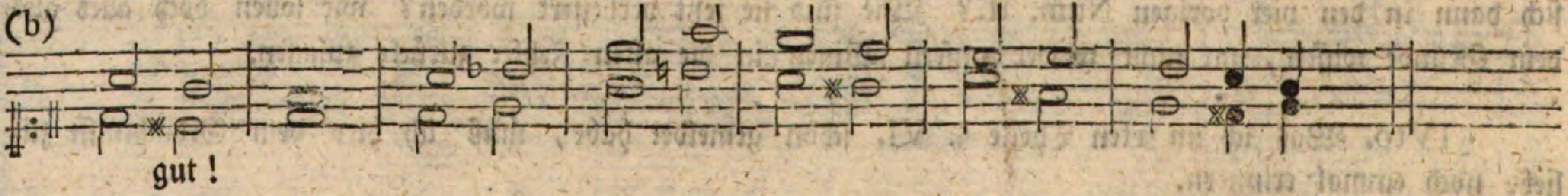


IVto. Auch den vollkommenen Quinten fehlt es nicht an Falschheit, wenn sie sich noch so sehr verstellen: denn es liegt ihre Verstellung gleich am Tage, wenn die leergelassenen Intervallen durchgewandert werden. (a) Doch ist ja dieses keineswegs von den kleinen, und nur dem Namen nach falschen Quinten zu verstehen.

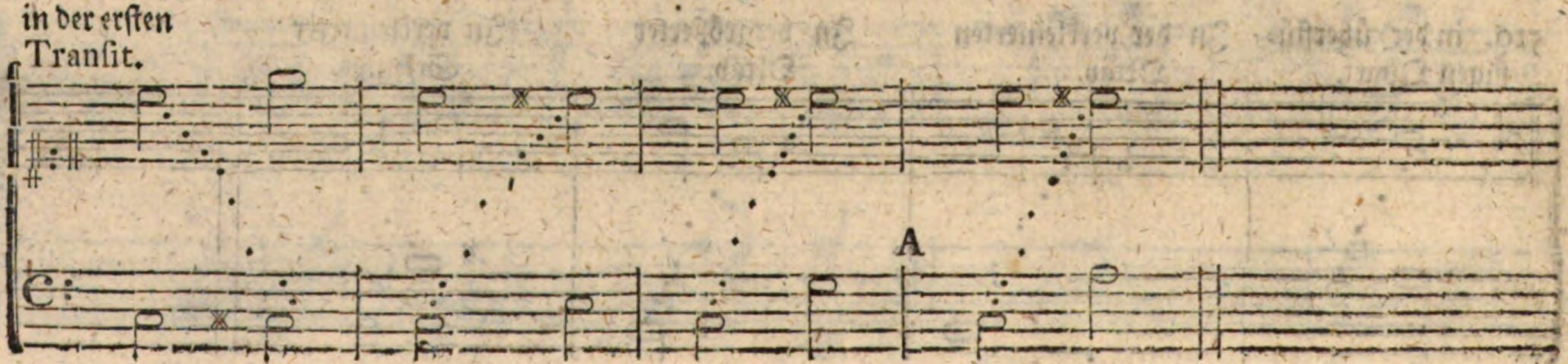
(a)



(b)



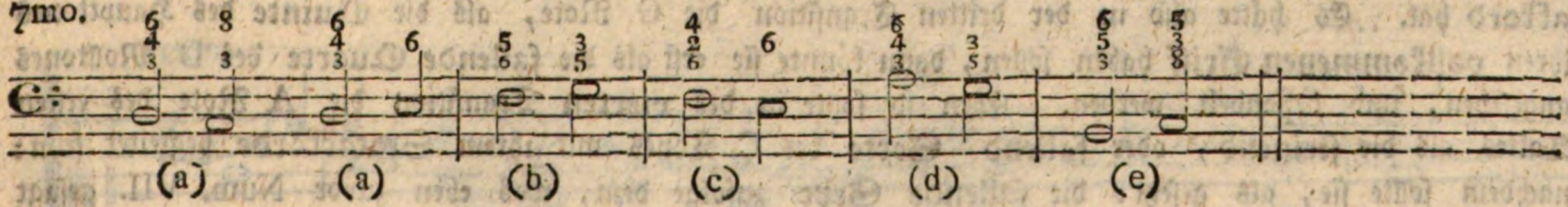
Da wir anjetzo die Fehler kennen, die bey Ausweichungen unvermerkt sich einfinden, so wird es schon leichter fallen, einige davon in dem obigen ersten Beyspiele Num. II. zuentdecken. Ich lege einen kurzen Grundriß der Fehler einer jeden Transition mit Anmerkung der falschen Gänge vor Augen.



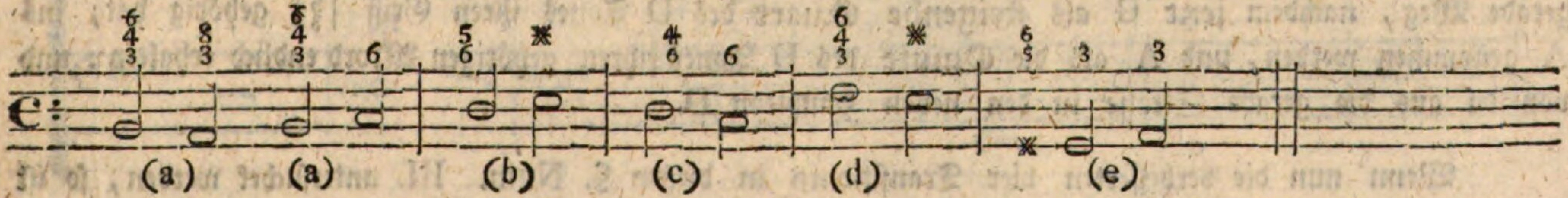
Hätten wir doch lieber einen kleinen Umweg gemacht, als, daß wir uns mit so steilen Felsenklippen so unrühmlich ermüden sollten. Denn gleich in der ersten Transition äussert sich in die Quere eine **verkleinerte Oktav**: in den drey andern kömmt die **übertriebene Oktav** aus.

Auch ist die dritte und vierte Ausweichung aus einer anderen Ursache fäulich, und wurmstichig: wie ich mich gleich darüber erklären will, wenn ich in steigend, und fallender Oktav alle die guten, und unerlaubten Sprünge, und Fortschreitungen zuvor werde angemerket haben. Also kann ich vom zweyten Tone (der Sekund der Oktavleiter) nicht anderst wohin, als in den Hauptton, oder auch in den dritten gehen: (a) von der steigenden Quarte, wenn sie $\frac{6}{4}$ über sich hat, in die Chordam Dominantem, das ist, in den **fünften Ton**: (b) von der **fallenden Quart** nur in die Medians, oder in den **dritten Ton**: (c) von der **fallenden Septe** in die **Quint**: (d) von der **steigenden Septime** in die Oktav. (a) Noten reden deutlicher.

In der Durooktav des C Tones.



In der Mollooktav des A Tones.



Alle andere Fortschreitungen der Sekund, Quart, Sext, und Septime sind sehr irrig, und lauten bösartig.

VIIIvo. Da aber die Trias Harmonica, (c) (ich verstehe den ersten, dritten, und fünften Ton der Oktav) hier mit Stillschweigen vorbeygieng, so ist es eben der natürlichste Beweis, daß diese Gesetze Num. VII. sie gar nicht betreffen. Es kann also von diesen dreyen Tönen in alle die übrigen nach Belieben gegangen werden: Doch mit diesem Vorbehalte, daß, wenn vom Haupttone, oder vom dritten, vom fünften der Weg in einen anderen Mittelton der Oktave genommen wird, in diesem anderen Tone der nach der Skala gehörige Akkord zuvor angeschlagen werde, nicht aber gleich derjenige, den die Ausweichung so gern als zu fruhzeitig fodert.

Eben diesen Fehler hatte im obigen Beyspiele Num. II. die dritte, und vierte Trasition begangen, wie ich eben dort zwischen beyde das Warnungszeichen (A) angesetzet habe. Bey der dritten Ausweichung im ersten Takte geht der Baß in seine Quinte: aber diese Quinte hat ihren natürlichen Akkord $\left|\begin{smallmatrix}3\\8\\5\end{smallmatrix}\right|$ nicht, sondern $\left|\begin{smallmatrix}4\\8\\6\end{smallmatrix}\right|$ oder e, a, cis: und eben dieser Fehler befindet sich auch in der vierten Transition, wo im ersten Takte die A Note, als die Sexte, bey weitem nicht ihren eigenen Sextakkord hat. Es hätte also in der dritten Transition die G Note, als die Quinte des Haupttones ihren vollkommenen Griff haben sollen, dann könnte sie erst als die fallende Quarte des D Molltones angesehen, und behandelt werden. Eben so sollte in der vierten Transition die A Note des ersten Taktes als die steigend, oder fallende Sexte des C Tones mit ihrem Sextakkorde begleitet seyn: nachdem sollte sie, als gesetzt: die fallende Sext zufolge dem, was eben zuvor Num. VII. gesagt worden, in die Quinte des C Tones, nämlich in den G Ton gehen: Nun von da aus sollte der gerade Weg, nachdem jezt G als steigende Quart des D Tones ihren Griff $\left|\begin{smallmatrix}6\\5\\3\end{smallmatrix}\right|$ gehörig hat, ins A genommen werden, und A als die Quinte des D Tones ihren gehörigen Akkord endlich erhalten: und von da aus die gerade Strasse in den neuen Hauptton D.

Wenn nun die verbesserten vier Transitionen in diesem §. Num. III. untersuchet werden, so ist klar zu ersehen, daß durch ein, und andere Umwege des Basses, durch Versetzung der Akkorde nach Erforderung

(c) Man besehe ihren Entwurf in 3ter Tabelle. Figura IV.

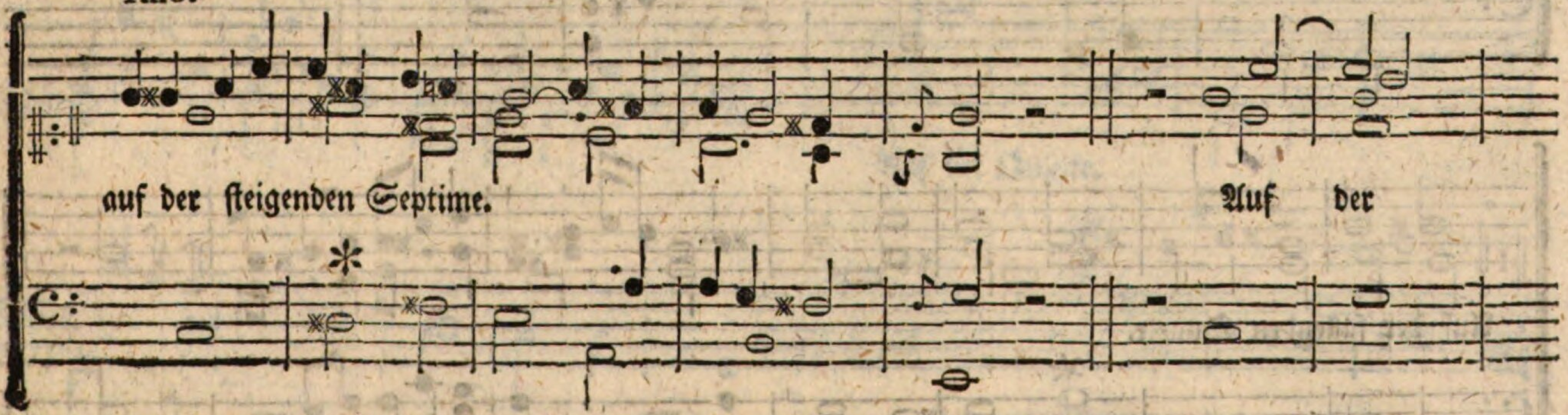
foderung einiger Partitursätze ꝛc. die verringerten, wie auch die übertriebenen Oktaven, und andere Vergehungen wider die Grundsätze des Generalbasses gehoben sind. Es wird in der 3ten, und 4ten Transition treulich beobachtet, was oben Num. VII. angemerket worden.

§. VII.

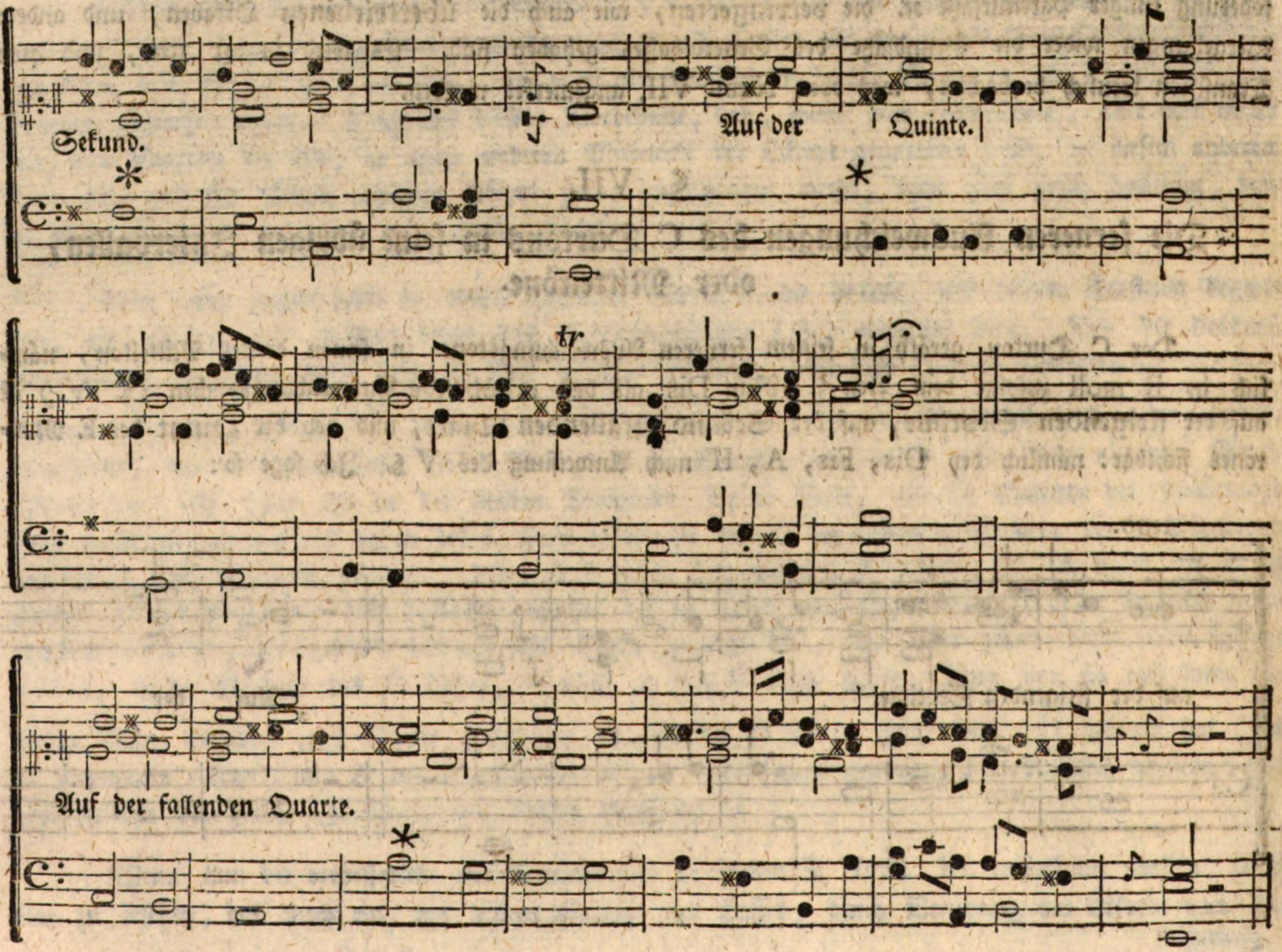
Die ferneren Ausweichungen des C Durtons in seine übrigen Intervallen; oder Mitteltöne.

Der C Durton geräth in seinem ferneren Ausweichungstone in seinen dritten Mittelton, nämlich in E moll zufolge dem 2ten §. Nun Dis als das erhöhende Ausweichungszeichen (§. IV.) ist auf der steigenden Septime, auf der Sekund, fallenden Quart, und bey der Quint des E Molltones sichtbar: nämlich bey Dis, Fis, A, H nach Anweisung des V §. Ich sage so:

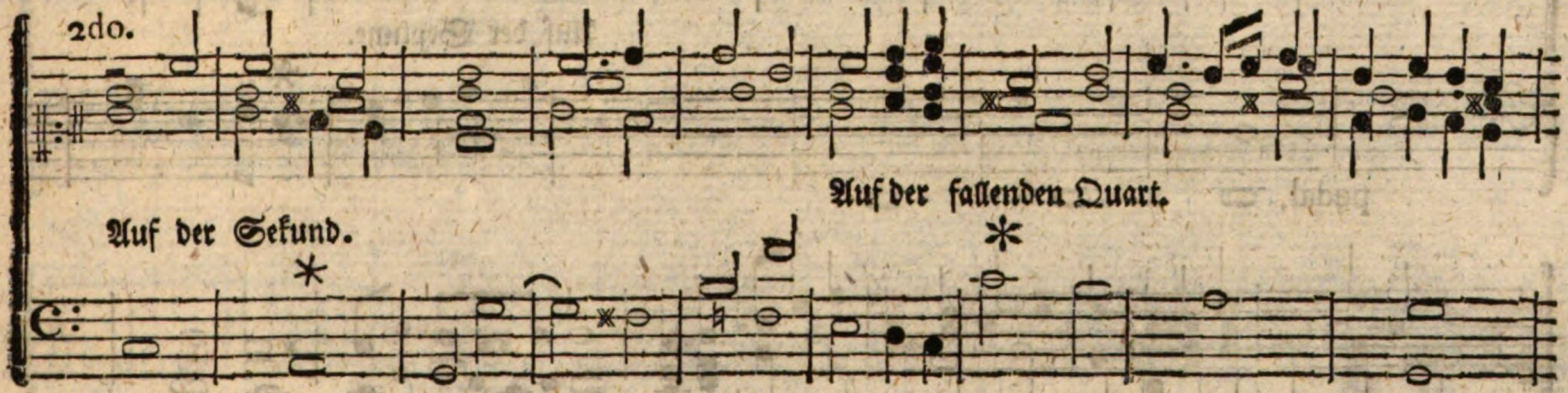
1mo.

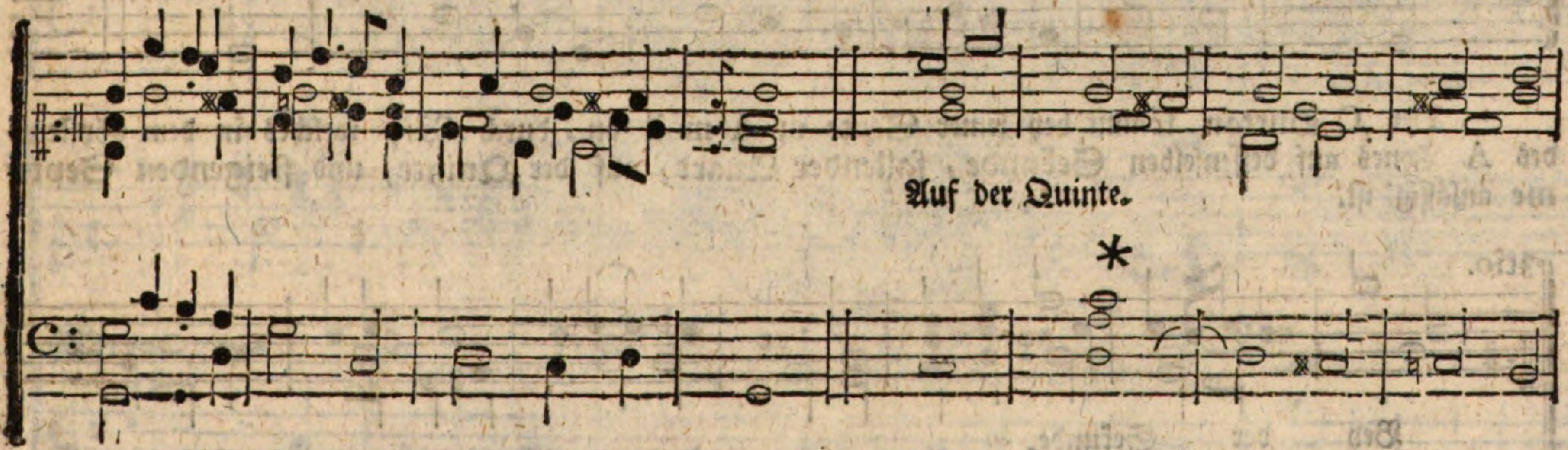


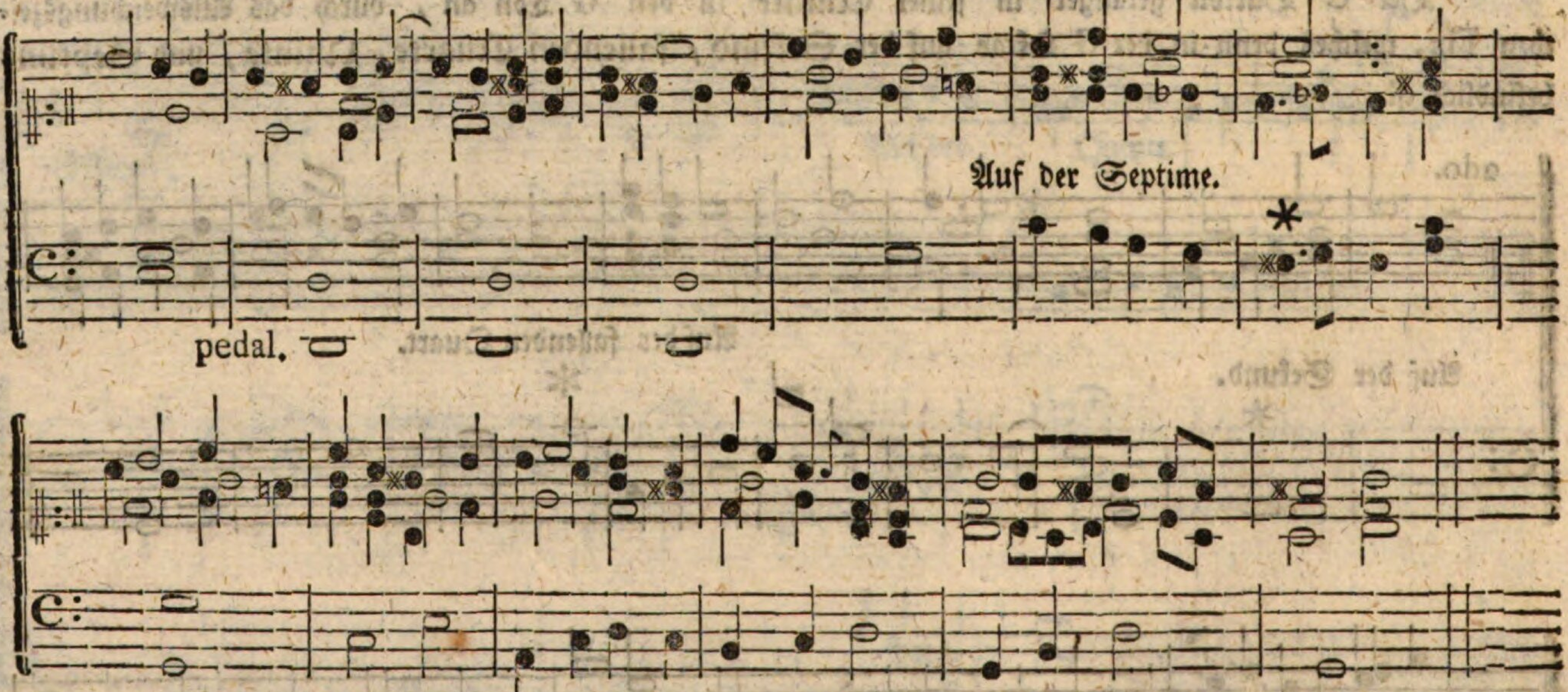
Sekund


Sekund.
Auf der Quinte.
tr
Auf der fallenden Quarte.

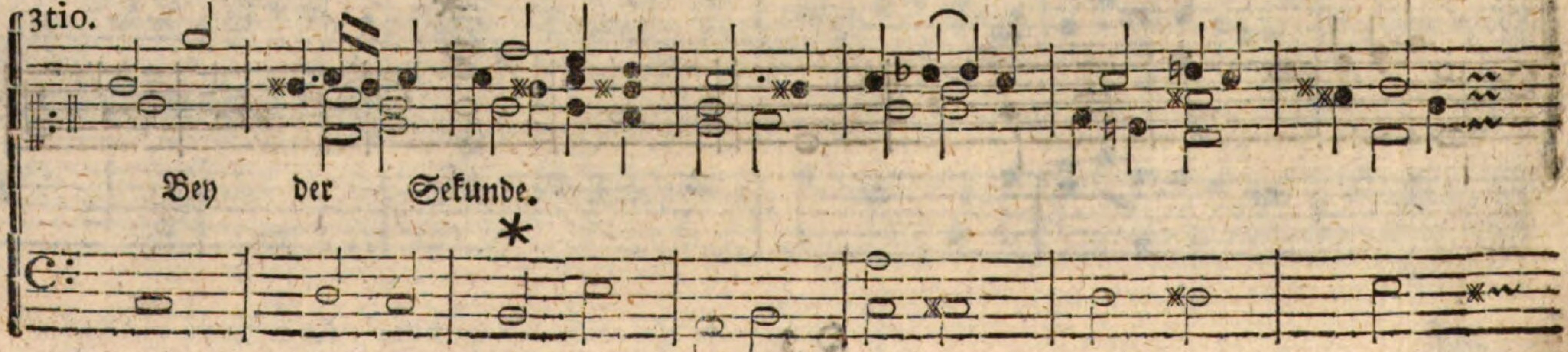
Der C Durton gelanget in seiner Quinte in den G Ton an, durch das Ausweichungszeichen Fis, welches denn in der G Oktav auf der Sekund, fallenden Quarte, Quinte, und Septime befindlich ist.

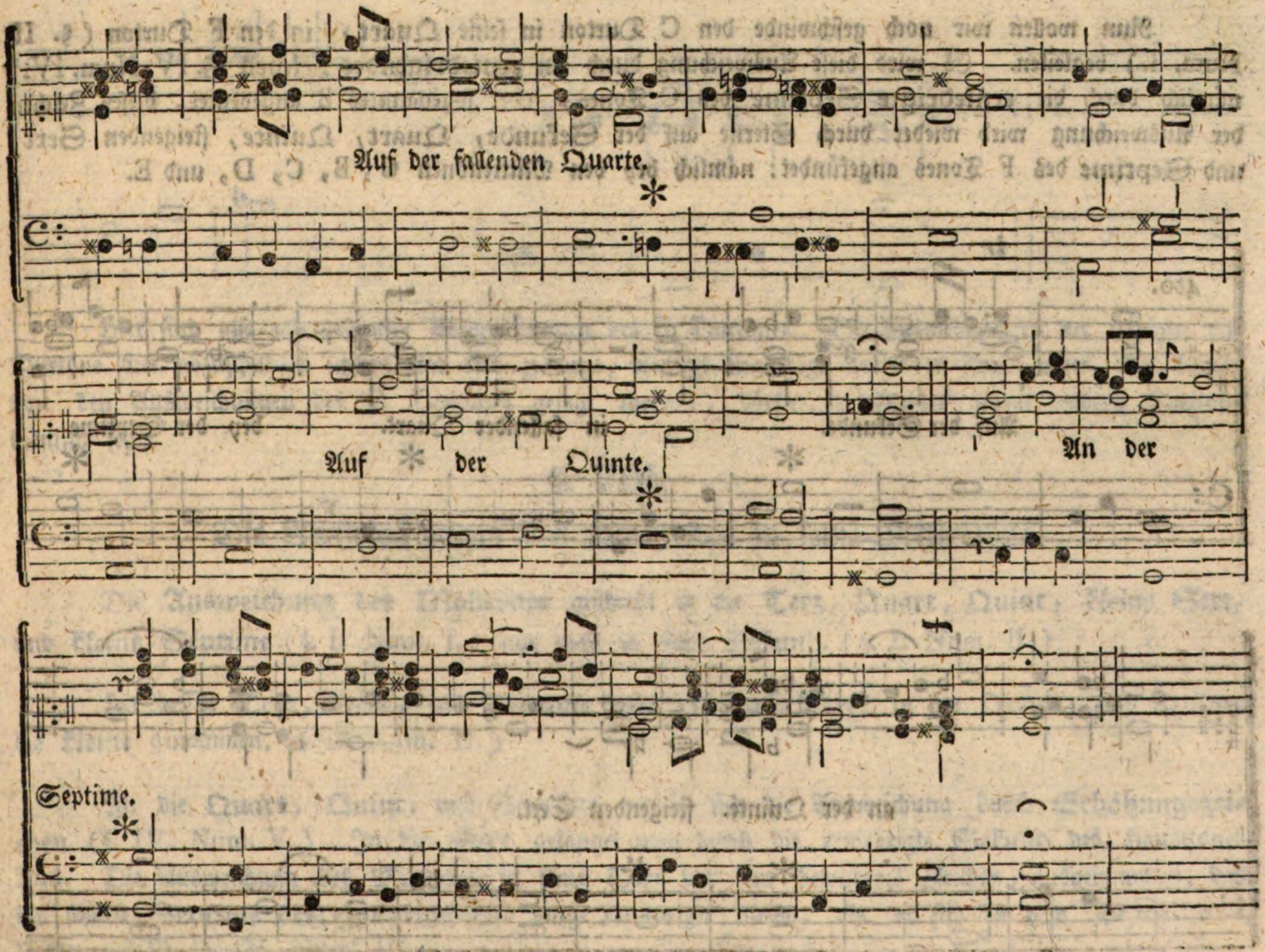






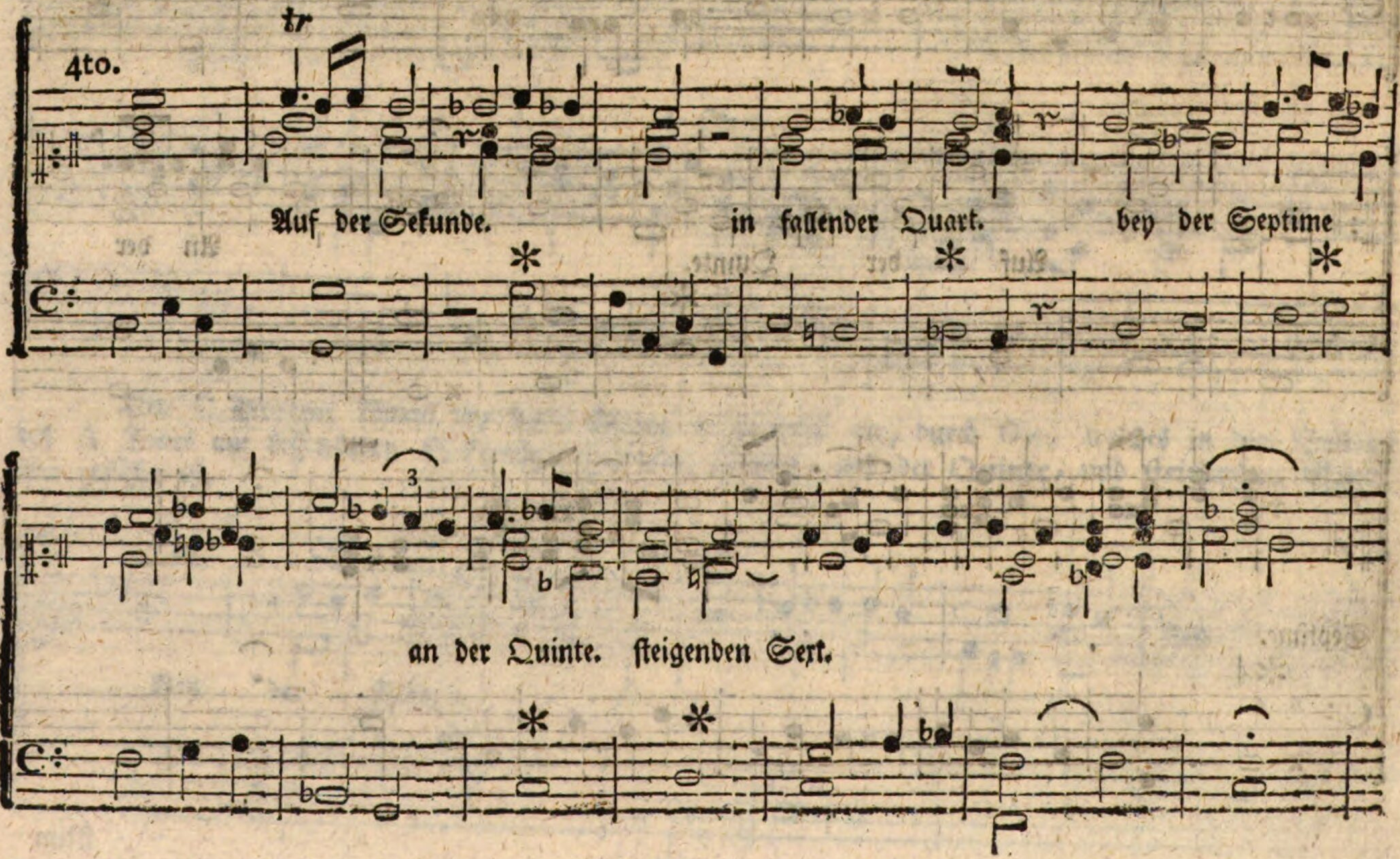
Der C Durton kömmt bey seiner Sexte in A moll an, durch Gis, welches in dem Systeme des A Tones auf dessenselben Sekunde, fallender Quart, auf der Quinte, und steigenden Septime ansässig ist.

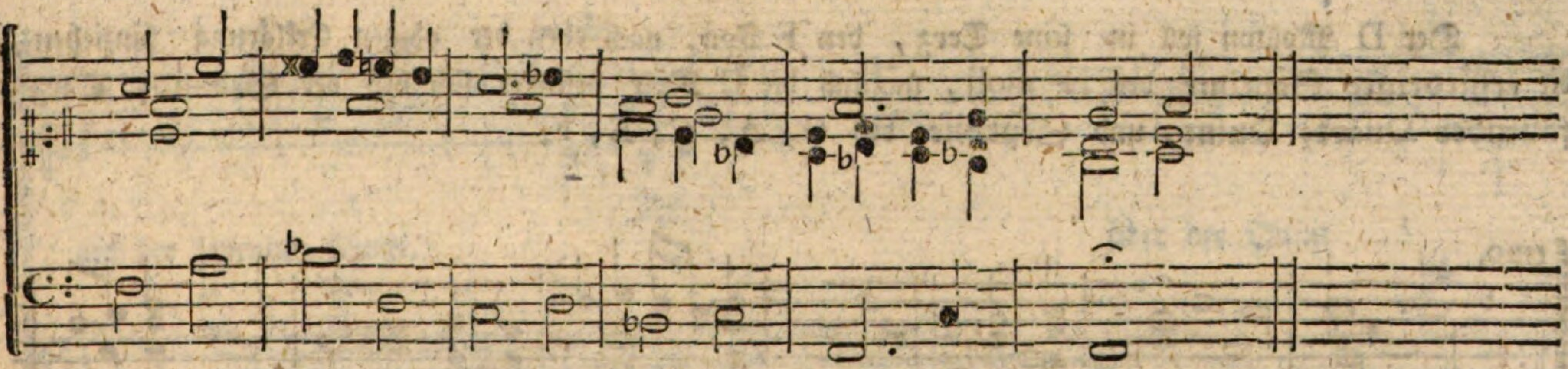




Nun

Nun wollen wir noch geschwinde den C Durton in seine Quart, in den F Durton (§. II. Num. I.) begleiten. Es wird diese Ausweichung durch ein erniedrigendes Zeichen (§. IV. Num. IV.) nämlich durch die erniedrigte Septime des C Tones, oder sogenanntes B angedeutet, dieses Zeichen der Ausweichung wird wieder durch Sterne auf der Sekunde, Quart, Quinte, steigenden Sext, und Septime des F Tones angekündet: nämlich bey den Mitteltönen G, B, C, D, und E.





Hier sind also alle ordinäre Ausweichungen des C Durtones. Die Ausweichungen der übrigen eilf Durtöne hier abzuschildern scheint mir eine zulange, wenigst unnöthige Arbeit zu seyn. Alles, was bisher von den Ausweichungen des C Durtones gesagt worden, dörfte zu Muster jedem andern Durtone dienlich seyn.

§. VIII.

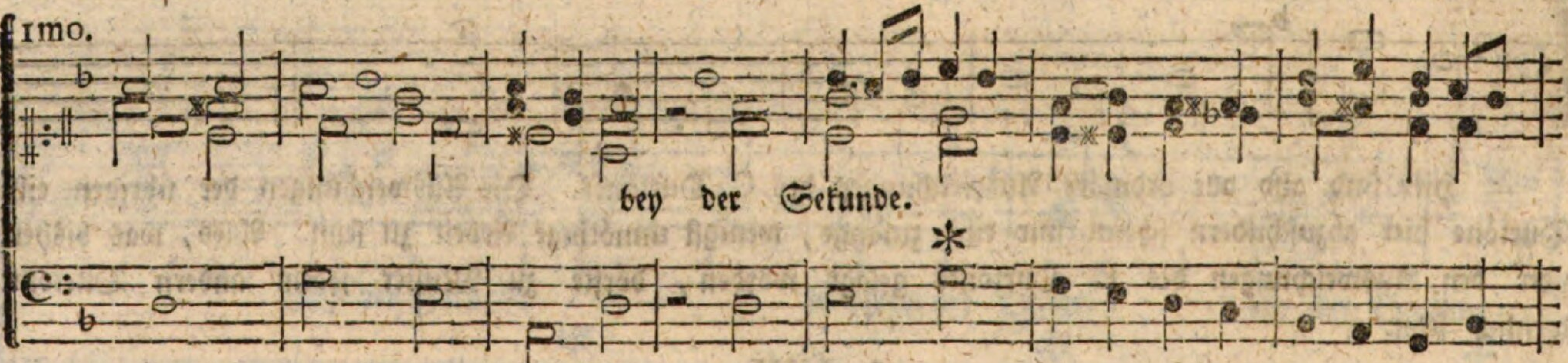
Die Ausweichungen des Molltones in seine Mitteltöne.

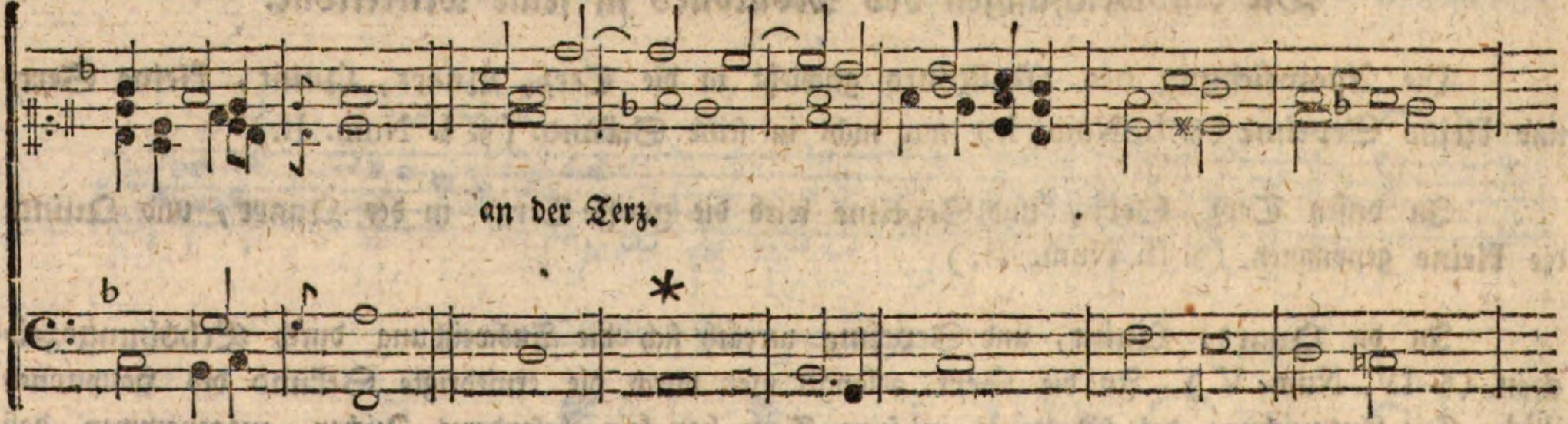
Die Ausweichung des Molltones geschieht in die Terz, Quart, Quint, kleine Sext, und kleine Septime (§. I. Num. I.) nur nicht in seine Sekund. (§. I. Num. II.)

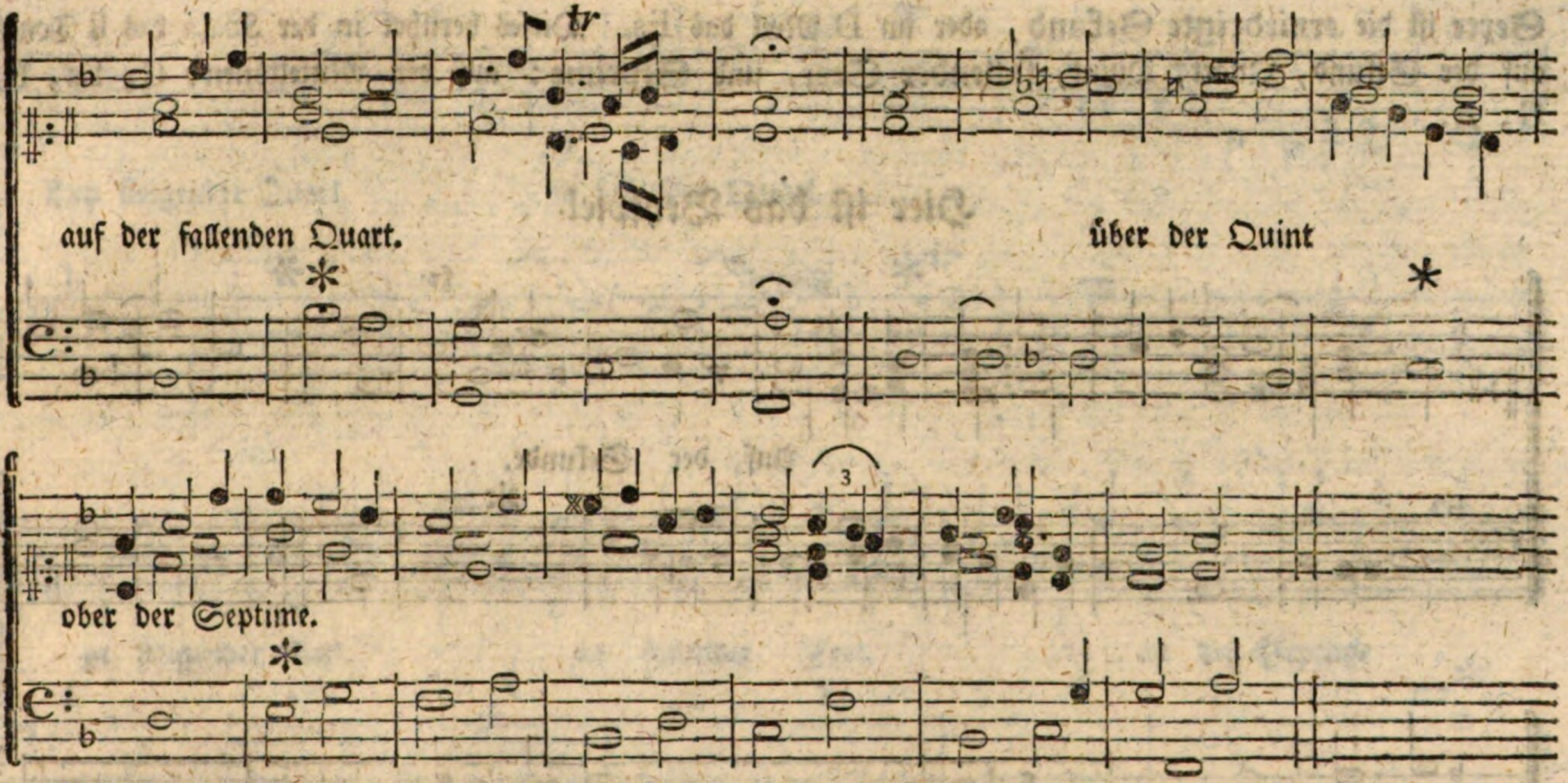
In dessen Terz, Sext, und Septime wird die grosse Terz: in der Quart, und Quinte die kleine genommen. (§. II. Num. II.)

In die Quart, Quint, und Septime verräth sich die Ausweichung durch Erhöhungszeichen. (§. IV. Num. V.) In die Sext gelanget man durch die erniedrigte Sekund des Hauptttones ibid. Die Ausweichung des Molltones in seine Terz hat kein besonderes Zeichen, ausgenommen, daß die scharfe Septime des Hauptttones so lange erniedriget bleibt, als er sich in dem Bezirke seiner Terzie aufhält (§. IV. Num, VI.)

Der D Mollton soll in seine Terz, den F Ton, nach eben der obigen Erklärung hinziehen, die erniedrigte Septime des D moll, nämlich die C Note befindet sich bey der Sekund, Terz: fallender Quart, Quint, und Septime, bey G, A, C, E, F.





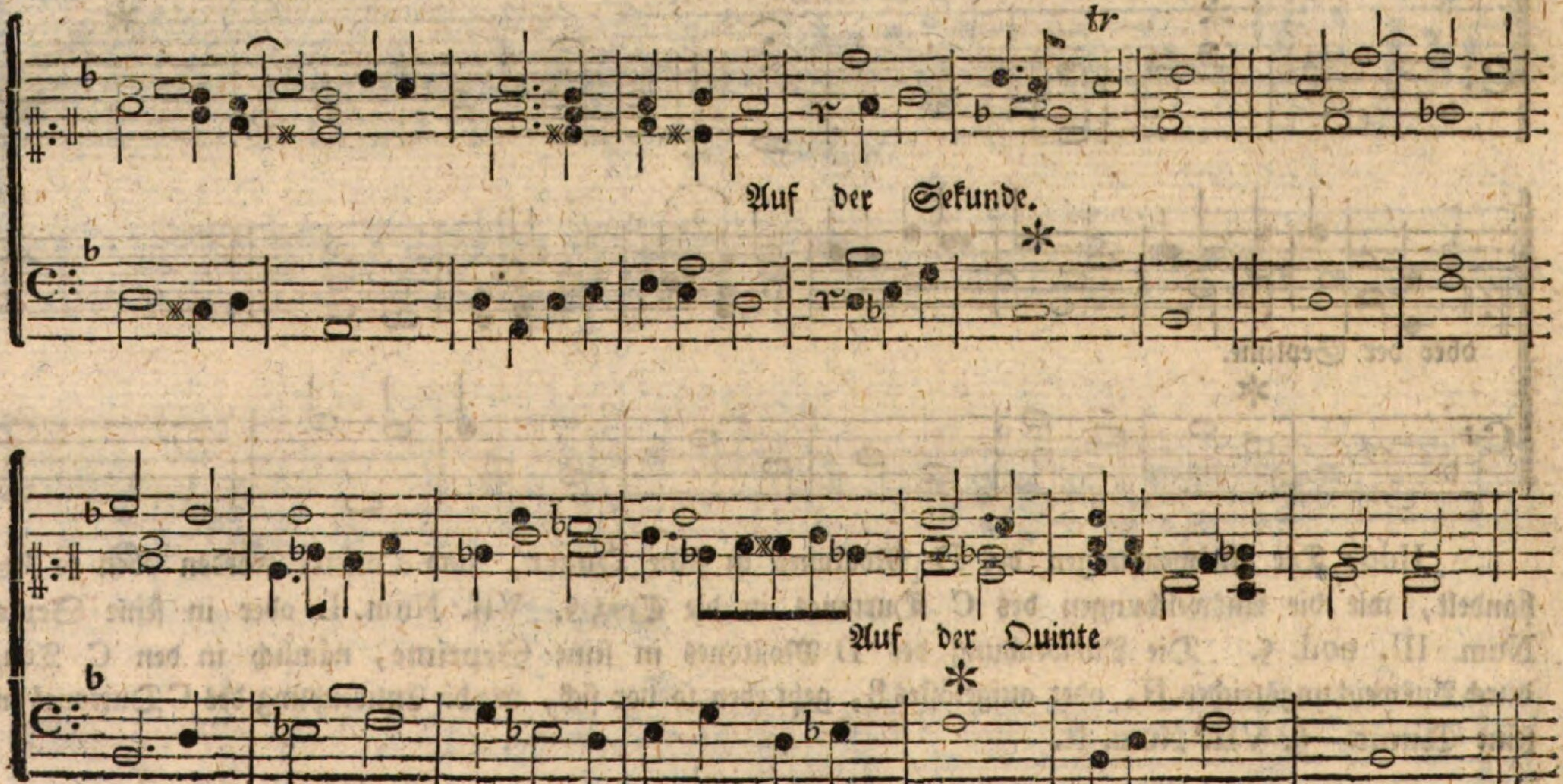


IIdo. Die Ausweichungen des D Molltones in seine Quart, und Quinte werden eben so behandelt, wie die Ausweichungen des C Durtones in die Terz §. VII. Num. I. oder in seine Sexte Num. III. eod. §. Die Ausweichung des D Molltones in seine Septime, nämlich in den C Ton, durch Ausweichungszeichen H, oder aufgelöstes B, geht eben so vor sich, wie die Entweichung des C Durtones in seine Quint. §. VII. Num. II.

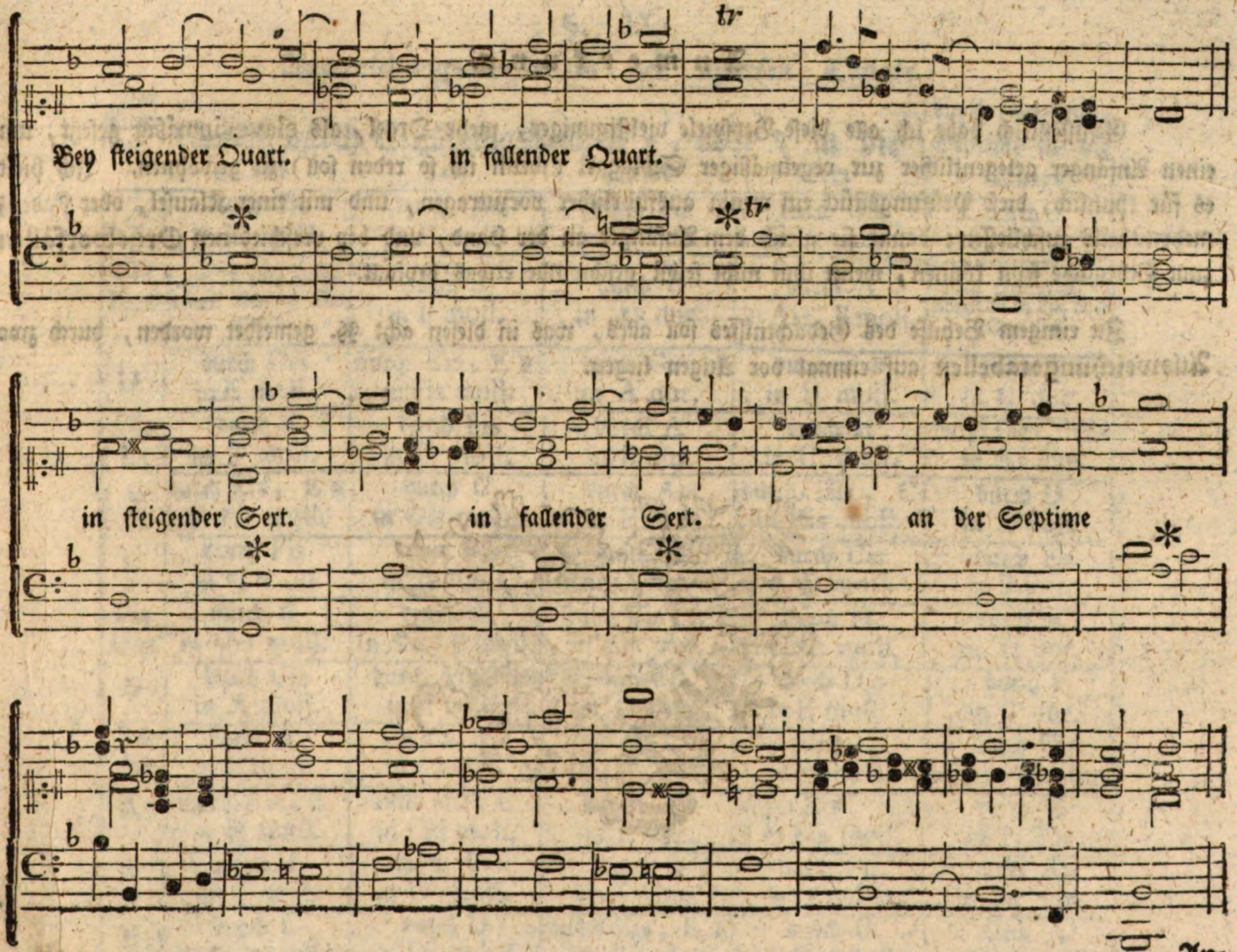
IIItio. Nun ist noch übrig die Ausweichung eines Molltones in seine Sexte zu prüfen: z. B. des D Molltones in den B Ton. Es geht damit in der Hauptsache eben so, wie mit der Ausweichung des Durtones in seine Quarte: §. VII. Num. IV. Das Ausweichungszeichen der weichen Tonart in die

Sexte ist die erniedrigte Sekund, oder im D Moll das Es. Dieses beruhet in der Scala des B Tones auf der Sekund, Quart, Quint, fallender Sext, und Septime: auf den Mitteltönen: C, Es, F, G, A.

Hier ist das Beyspiel.



bey steig.


Bey steigender Quart.
in fallender Quart.
in steigender Sext.
in fallender Sext.
an der Septime

Anmerkung.

Geflissentlich habe ich alle diese Beyspiele vielstimmiger, mehr Orgel, als clavecinmäßig gesetzt, um einen Anfänger gelegentlicher zur orgelmäßiger Schlagart (wenn ich so reden soll) zu gewöhnen. Ich hielt es für thunlich, diese Prüfungsstück ein wenig ausführlicher vorzutragen, und mit einer Klausel, oder Kadenz mehrentheils zuschliessen; damit sie gleich dem Anfänger an der Hand, und bey verschiedenen Orgelvorfällen zum Gebrauche seyn können, wenn ihm nicht selbst geschwinde etwas beyfällt.

Zu einigem Behilfe des Gedächtnisses soll alles, was in diesen acht §§. gemeldet worden, durch zwo **Ausweichungstabellen** auf einmal vor Augen liegen.

§. IX.

Ausweichungstabelle in der scharfen Tonart.

Der Haupt-ton.	kömmt durch Erhöhungszeichen ✱, oder ♮ in die Sekund	Terz	Quint	Sext	durch erniedrigte Septime in die Quart.
C	durch Cis in D moll.	durch Dis in E moll.	durch Fis in G dur.	durch Gis in A moll.	durch B in F dur.
Cis Des	durch D, oder aufgelöstes Des in Dis moll.	durch E in F moll.	durch G in As dur.	durch A in Ais, B moll	durch erniedrigt C, oder Ces in Fis, oder Ges dur.
D	durch Dis in E moll.	durch Eis, E× in Fis moll.	durch Gis in A dur.	durch Ais in H moll.	durch C in G dur.
Dis Es	durch E in F moll.	durch Fis in G moll.	durch A in B dur.	durch H in C moll.	durch Des, Cis in As dur.
E	durch Eis, E× in Fis moll.	durch G in Gis moll.	durch Ais in H dur.	durch His, C in Cis moll.	durch D in A dur.
F	durch Fis in G moll.	durch Gis in A moll.	durch H in C dur.	durch Cis in D moll.	durch Es in B dur.
Fis Ges	durch G in Gis moll.	durch A in Ais, B moll.	durch His, C in Cis dur.	durch D in Dis moll.	durch E in H dur.
G	durch Gis in A moll.	durch Ais, B in H moll.	durch Cis in D dur.	durch Dis in E moll.	durch F in C dur.
Gis As	durch A in B moll.	durch H in C moll.	durch D in Dis dur.	durch E in F moll.	durch Fis in Des. Cis dur.
A	durch Ais, B in H moll.	durch His, C in Cis moll.	durch Dis in E dur.	durch Eis, E× in Fis moll.	durch G in D dur.
B	durch H in C moll.	durch Cis in D moll.	durch E in F dur.	durch Fis in G moll.	durch As in Es dur.
H	durch C in Cis moll.	durch D in Dis moll.	durch Eis, E× in Fis dur.	durch G in Gis moll.	durch A in E dur.

§. X.

Ausweichungstabelle in der weichen Tonart.

Der Haupt ton.	Es kömmt durch Erhöhungszeichen ✱, oder ♮ in die Terz.	in die Quart.	Quint	Sept.	durch erniedrigte Sekund in die Sexte.
C	in Es dur.	durch E in F moll.	durch Fis in G moll.	durch A in B dur.	durch Des in As dur.
Cis	in E dur.	durch Eis, F in Fis, Ges moll.	durch G in As moll.	durch Ais, B in H dur.	durch D in A dur.
D	in F dur.	durch Fis in G moll.	durch Gis in A moll.	durch H in C dur.	durch Es in B dur.
Dis	in Fis dur.	durch G in As moll.	durch A in B moll.	durch C in Cis, Des dur.	durch Fes, E in H dur.
E	in G dur.	durch Gis in A moll.	durch Ais, B in H moll.	durch Cis in D dur.	durch F in C dur.
F	in As dur.	durch A in B moll.	durch H in C moll.	durch D in Es dur.	durch Ges, Fis in Cis dur.
Fis	in A dur.	durch Ais, B in H moll.	durch His, C in Cis moll.	durch Dis in E dur.	durch G in D dur.
G	in B dur.	durch H in C moll.	durch H in C moll.	durch E in F dur.	durch As in Es dur.
Gis	in H dur.	durch C in Des moll.	durch D in Des moll.	durch F in Ges dur.	durch A in E dur.
A	in C dur.	durch Cis in D moll.	durch Dis in E moll.	durch Fis in G dur.	durch B in F dur.
B	in Cis dur.	durch D in Es moll.	durch E in F moll.	durch G in As dur.	durch Ces, H in Fis, Ges dur.
H	in D dur.	durch Dis in E moll.	durch Eis, F in Fis moll.	durch Gis in A dur.	durch C in G dur.

Caput

Caput II.

Von einer kürzeren, etwas leichteren Art von einem Tone zum anderen zu gelangen.

Im vor. Cap. ist mit mehreren untersuchet worden, aus welch einem Zeichen eine Ausweichung zu erkennen, auf welchen Mitteltönen des neu eintrettenden Haupttones dieses Zeichen befindlich, was für ein Gebrauch davon zu machen sey: u. s. w.

Wer nun im allen vorigen Bemeldten etwas geübter geworden, diesem möchte die itzt zuerklärende Ausweichungsart gelegener zu Handen stehen. Ich setze zum Voraus eine vollkommene praktische der Oktavleiter nebst all ihren **Akkorden**, und der gehörigen **Terzien** zu jedem Intervall der Scala &c. — — — Nun zur Sache.

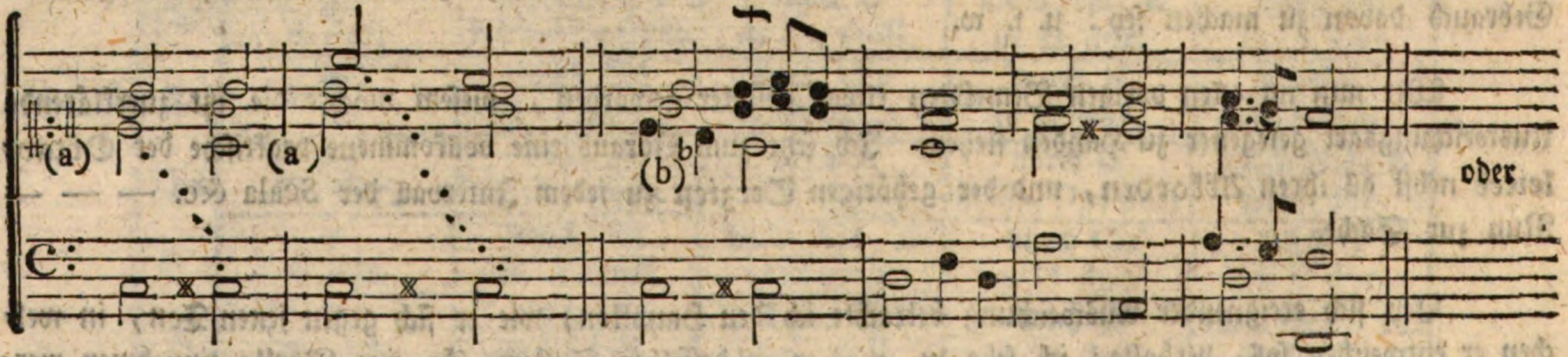
Bey sich ereignender Ausweichung betrachte ich den Hauptton, wie er sich gegen jenen Ton, in welchen er entweichen soll, verhalte: ich sehe zu, was er in desselben Systeme für eine Stelle einnehmen werde. Ist diese einmal richtig bestimmet, so soll er den Akkord annehmen, den er als ein **neubestimmtes Intervall des neuen Haupttones** haben muß. In dieser neuen Gestalt könnte er geraden Weges auf den neuen Finalton zugehen, um sich allda zu etwelcher Kadenz anzuschicken. Doch dürften die gesetzmäßigen Fortschreitungen der Mitteltöne, wie sie im vor. Cap. §. VI. Num. VII. zu ersehen sind, nicht außer Acht gesetzet werden.

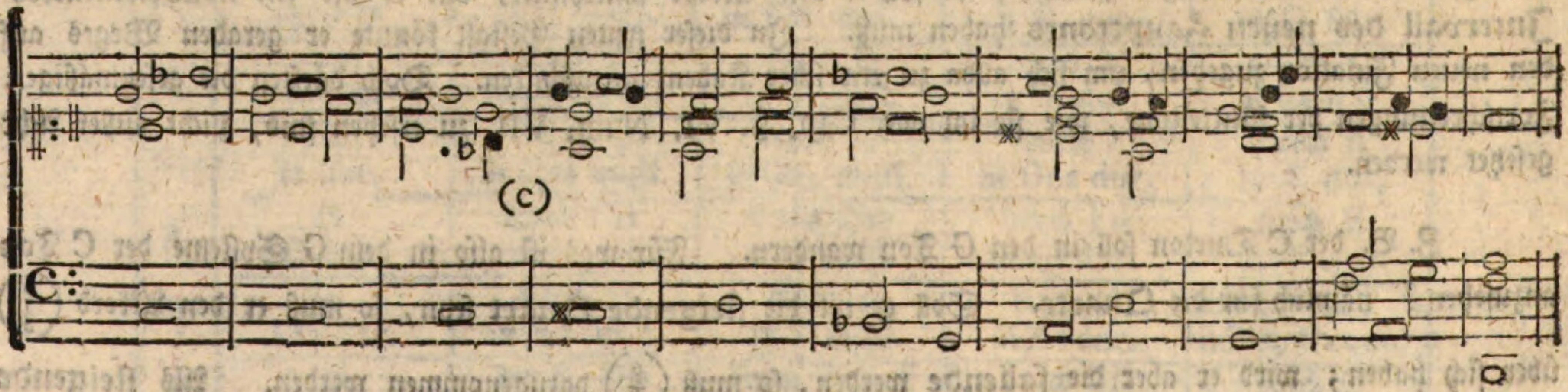
Z. B. der C Durton soll in den G Ton wandern. Für was ist also in dem G Systeme der C Ton anzusehen? nämlich für die **Quarte**. Soll er itzt die **steigende Quart** seyn, so muß er den Akkord $\left(\begin{smallmatrix}6\\5\\3\end{smallmatrix}\right)$ über sich haben; wird er aber die **fallende** werden, so muß $\left(\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}\right)$ dazugenommen werden. Als steigende

Quart muß er in die Quinte, als fallende in die Terz der G Oktav schreiten. Cap. I. §. VI. Num. VII.

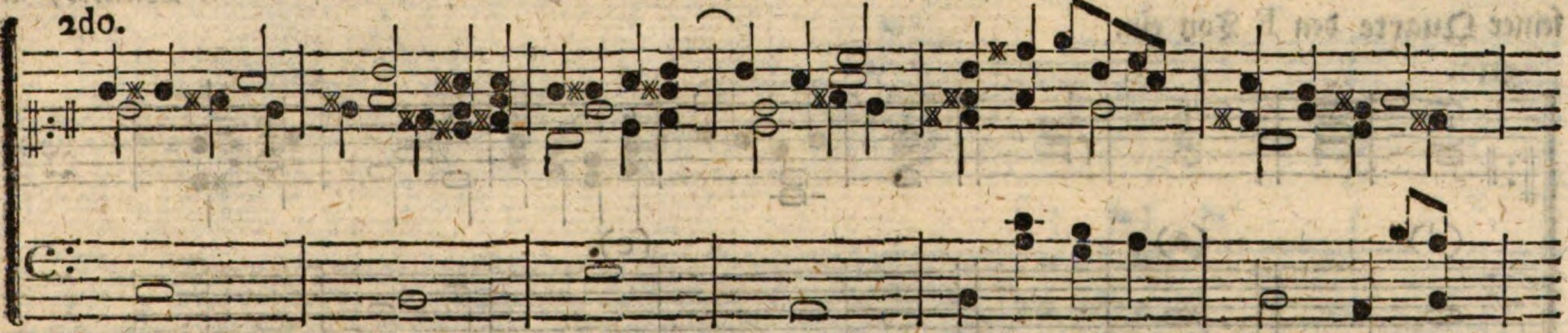
Beyspiele sollen Zeugniß geben, erstens in der scharfen Tonart. Der C Durton begiebt sich in alle Intervallen seiner Oktave, und itzt zwar in seine Sekund, in D moll. Was ist der C Ton in der D Oktave? nämlich die Septime.

1mo.

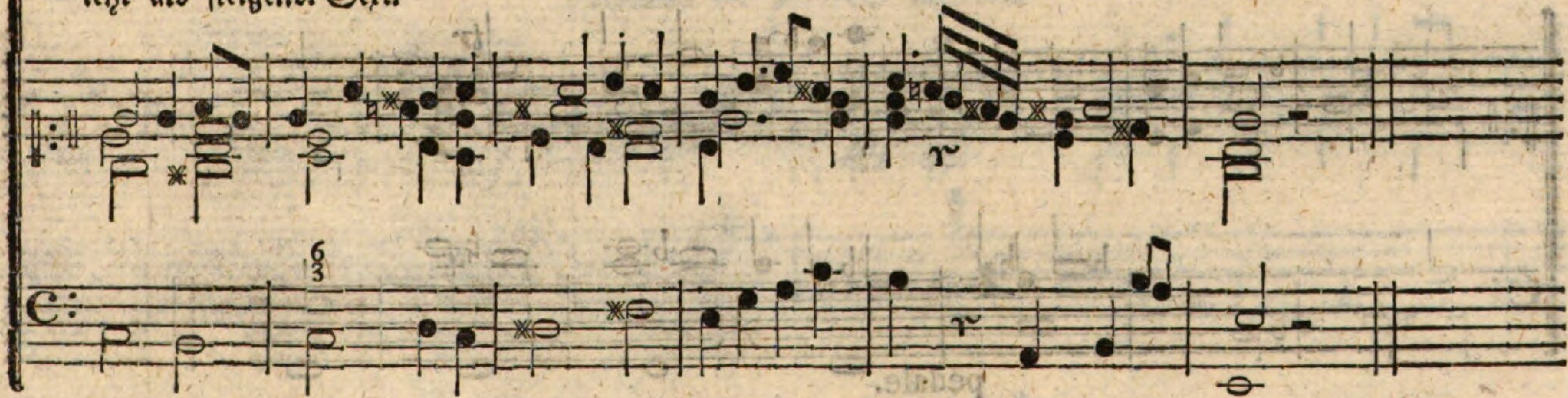




Der C Ton als fallende Sext geräth in seine Terz, den E Mollton.



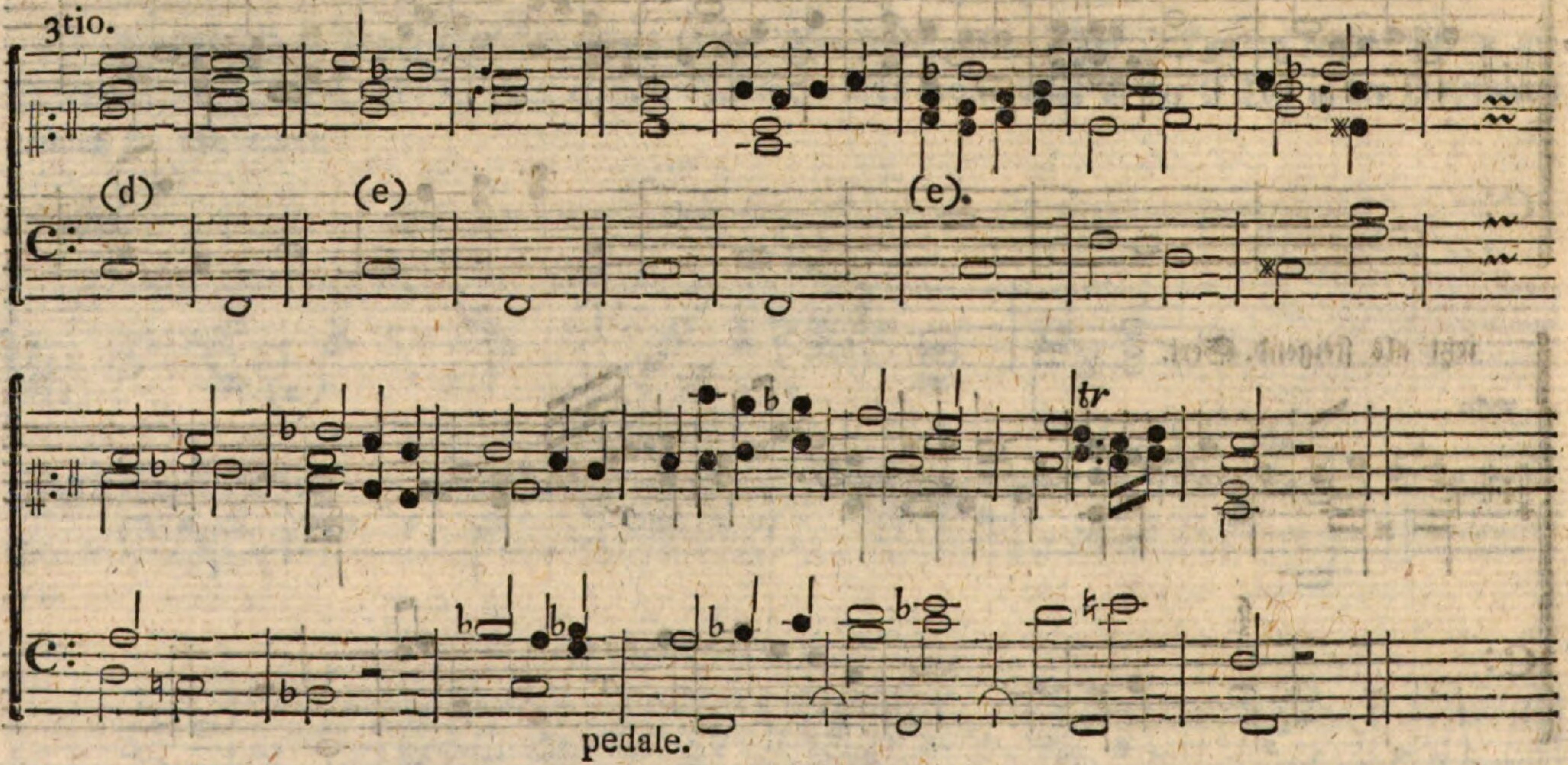
ietzt als steigend. Sext.



(a) Hier in dem Beyspiele Num. I. habe ich schon wieder auf eine Steinklippe angeprellet. In die Quere eine falsche Oktave! der nämliche Fehler, den ich vormals Cap. I. §. VI. Num. II. begangen hatte. Wie vieles liegt doch an einem getreuen Gedächtnisse! Bey (b) möchte diesem Uebel wieder abgeholfen seyn. Bey (c) ist zu merken, daß vom C Ton nicht unmittelbar, sondern durch Cis in D moll gegangen werden muß.

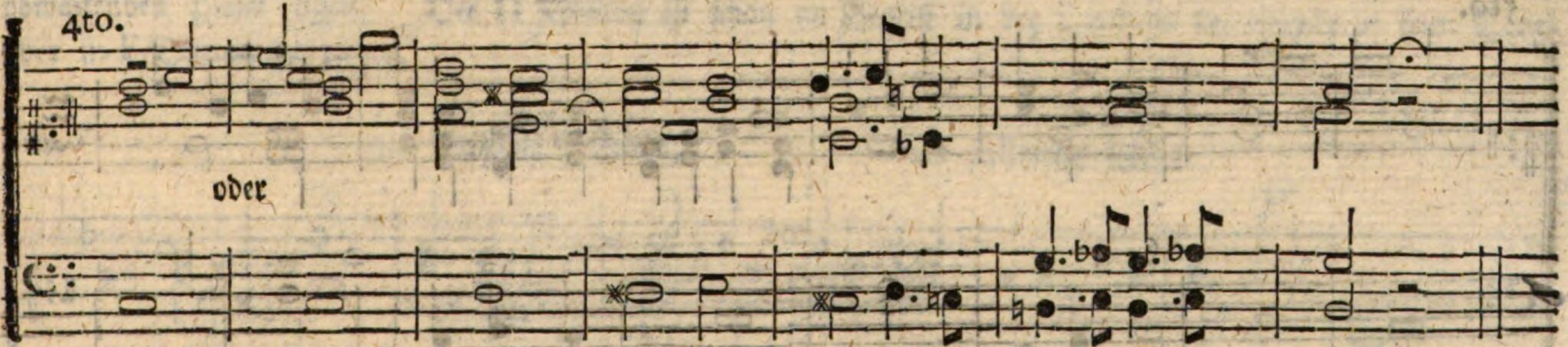
Es muß sich das gehörige Ausweichungszeichen, das Cis, hören lassen, sonst wird das Gehör nie befriediget werden. Cap. I. §. IV. Num. II. & III.

Wir wollen den C Durton auf seiner Tour noch weiters begleiten: eben trift er als Quinte, in seiner Quarte den F Ton ein.

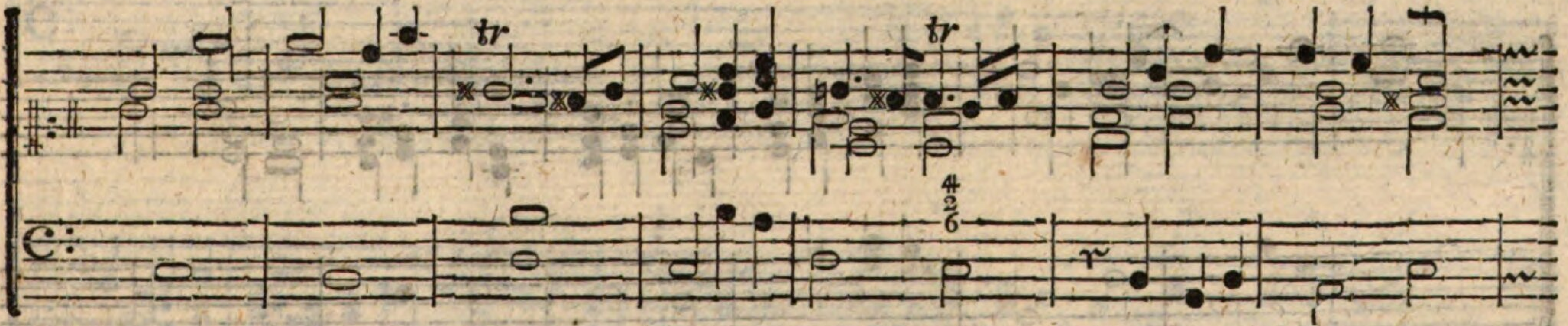


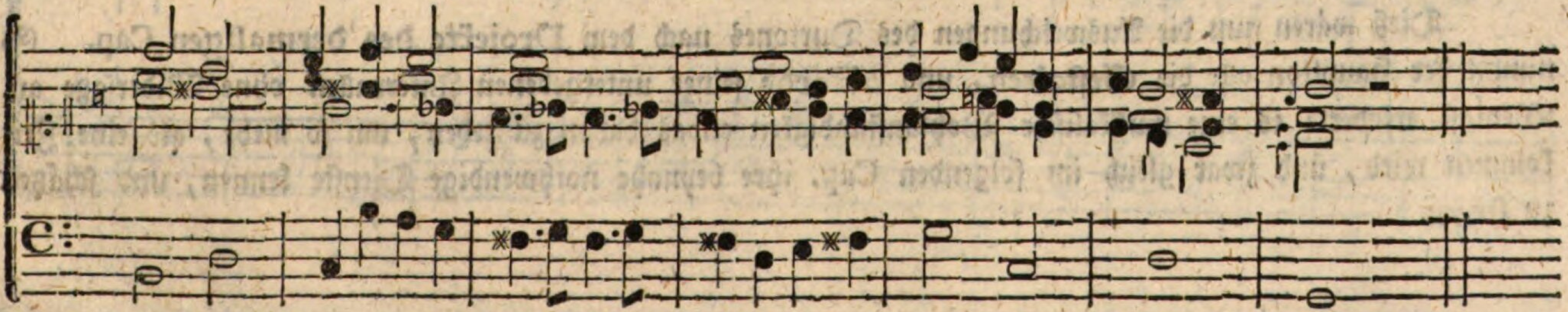
(d) In diesen zween Täkten wird meines Erachtens das Gehör nicht genugsam versichert, ob der C Ton wirklich eine ernstliche Ausweichung, oder nur einen gehlingen Absprung in den F Ton im Sinne habe. Daher sind die bey (e) darauffolgende Gänge besser, und bestimmter, weil darinne das B, als das karakteristische Zeichen einer solchen Ausweichung (Cap. I. §. IV. Num. IV.) zugegen ist, und so zu reden, den Ausspruch auf einmal macht, daß nämlich durch dieses erniedrigende Ausweichungszeichen der Weg in die Quart, oder bey diesem Beyspiele in den F Ton genommen werde.

Es soll C Durton nun als die Quart in seinen fünften Ton (G) gelangen. Itzt als steigende Quart.



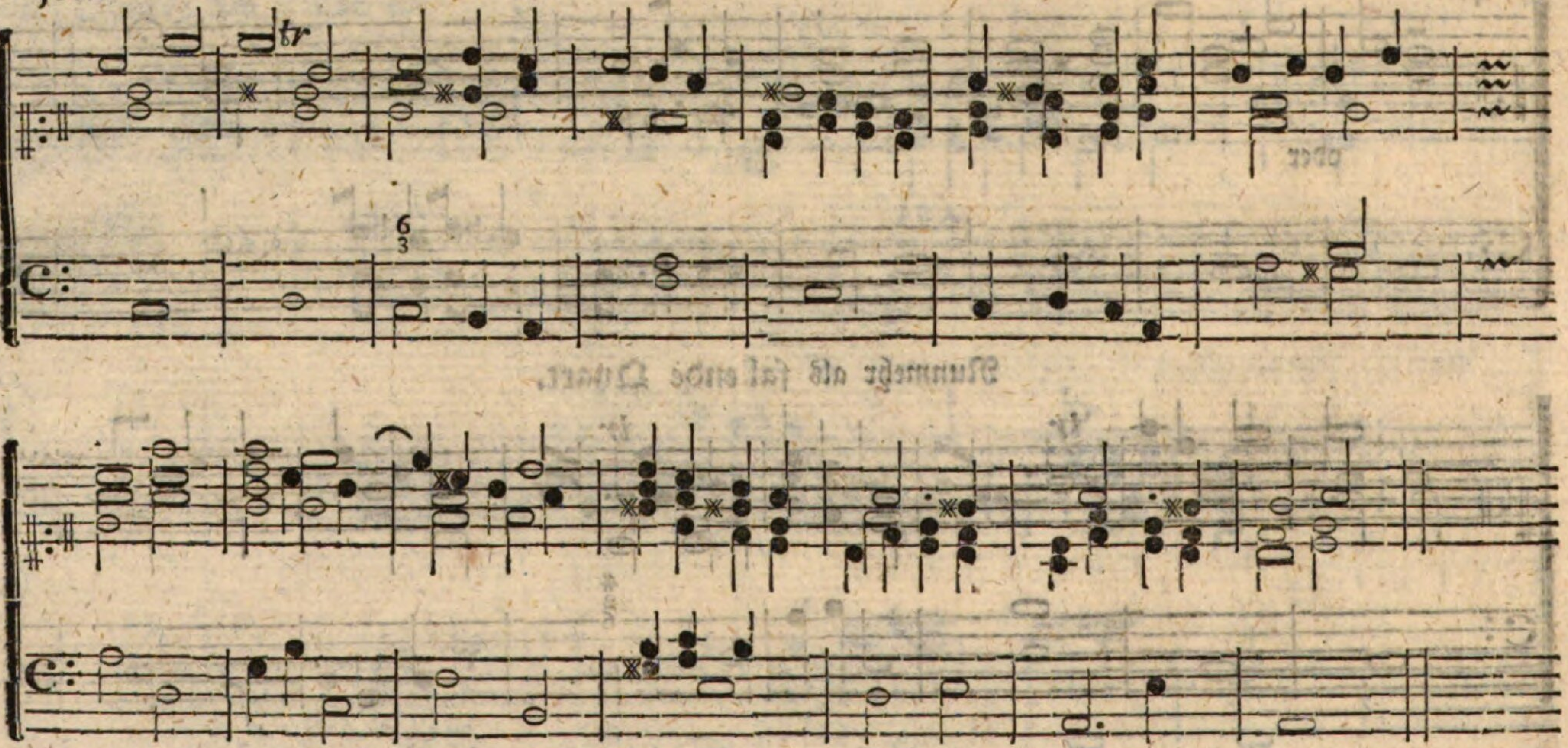
Nunmehr als fallende Quart.





Endlich begiebt sich der C Ton, als die Terzie, in seine Sexte, oder in den A Mollton.

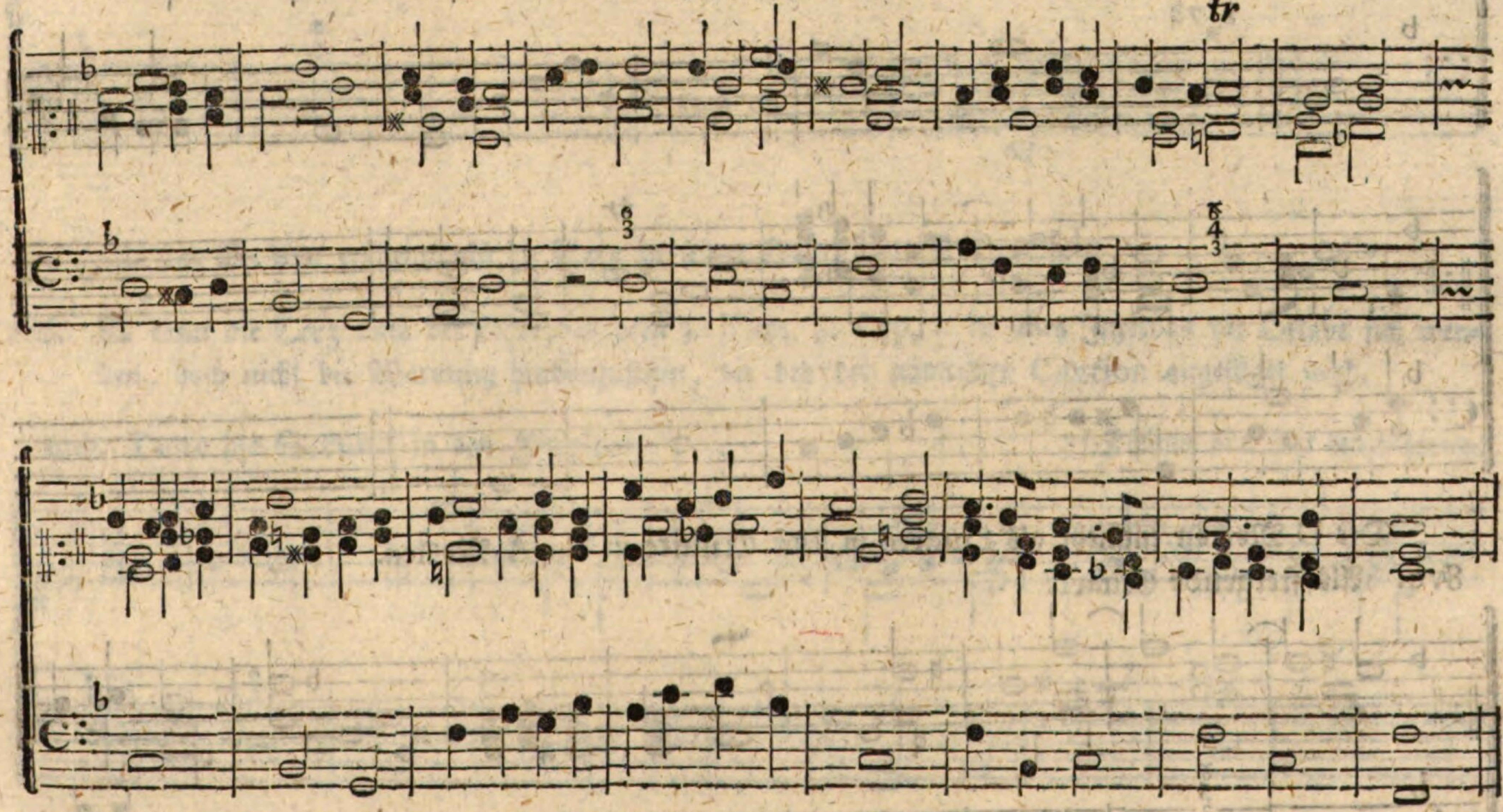
5to.



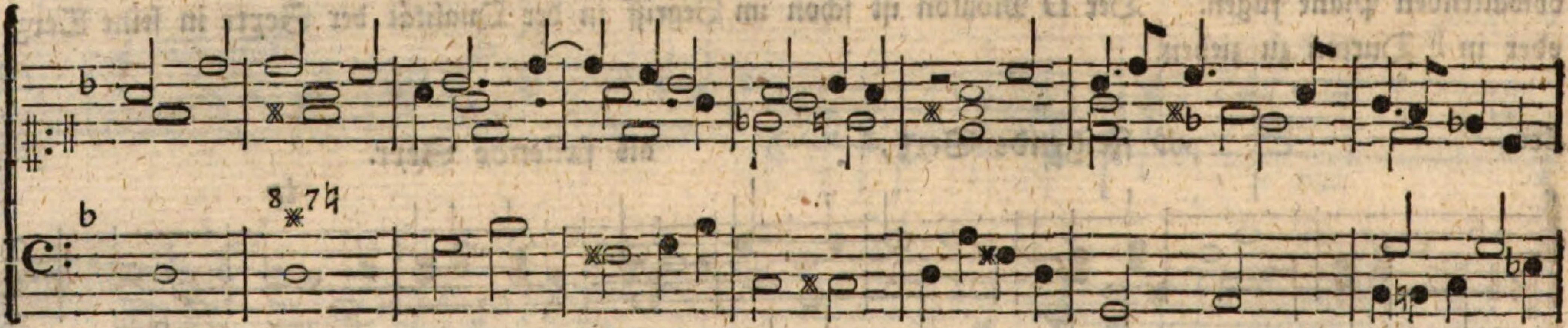
Dieß wären nun die Ausweichungen des Durtones nach dem Projekte des dermaligen Cap. Es nimmt der Hauptton alle die Gestalten, und Akkorde seiner untergebenen Intervallen ohne Widersage an. Wenigst erfoderte es eine musikalische Wohlanständigkeit etwas davon zu reden, um so mehr, als eine Zeit kommen wird, und zwar gleich im folgenden Cap. ihre beynahe nothwendige Dienste kennen, und schätzen zu lernen.

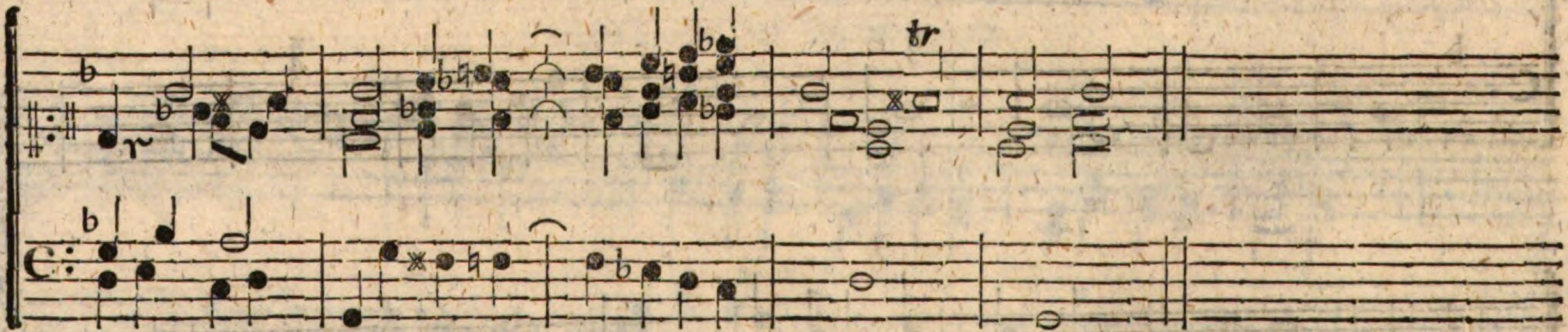
6to. Itzt trift auch den Mollton die Ordnung. Er soll sich in alle die Ausweichungen nach dem itzt obwaltenden Plane fügen. Der D Mollton ist schon im Begriff in der Qualität der Sexte in seine Terz, oder in F Durton zu ziehen.

6to. als steigende Sext, als fallende Sext.



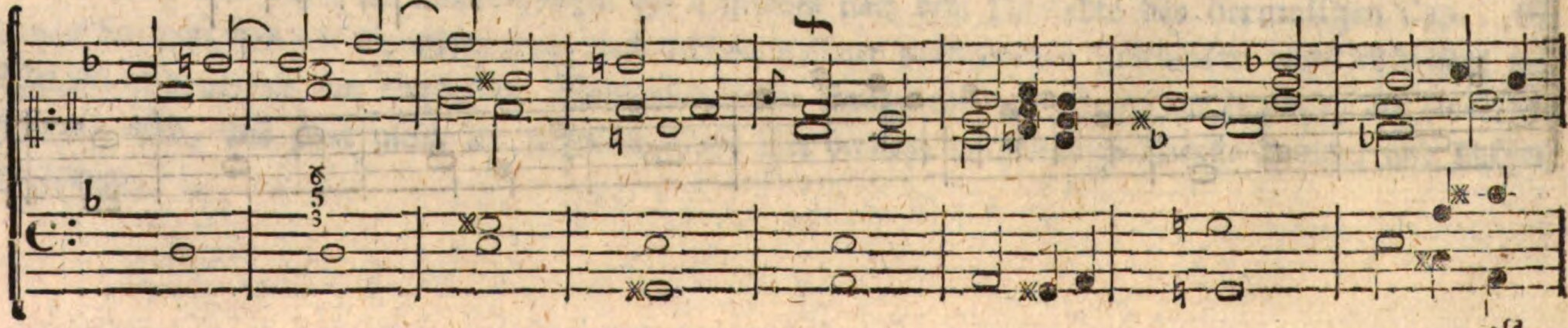
7mo. Der Mollton D kömmt als die Quinte in seiner Quarte, in G Mollton, an.



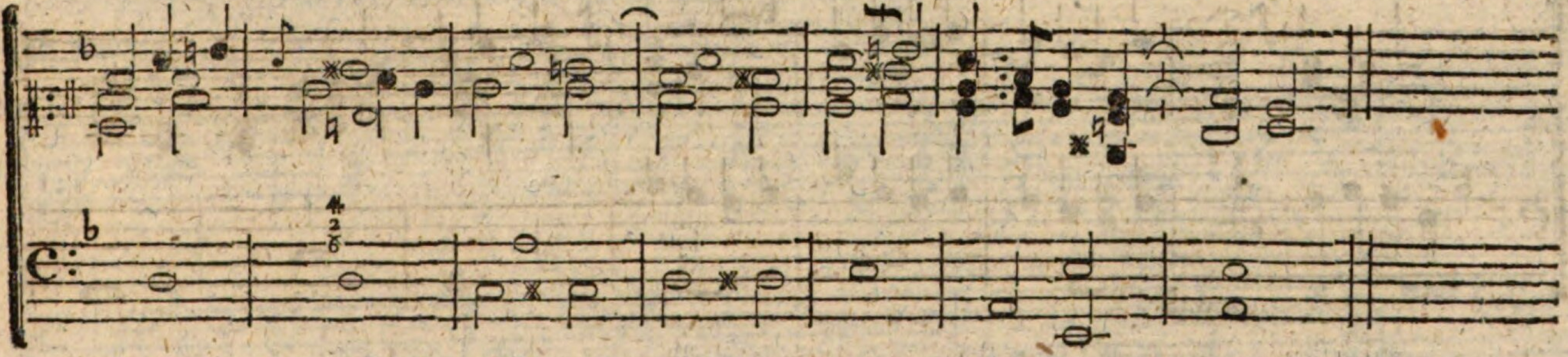


Der D Mollton entflieht als Quarte in seine Quinte in den A Mollton.

8vo. Als steigende Quart.



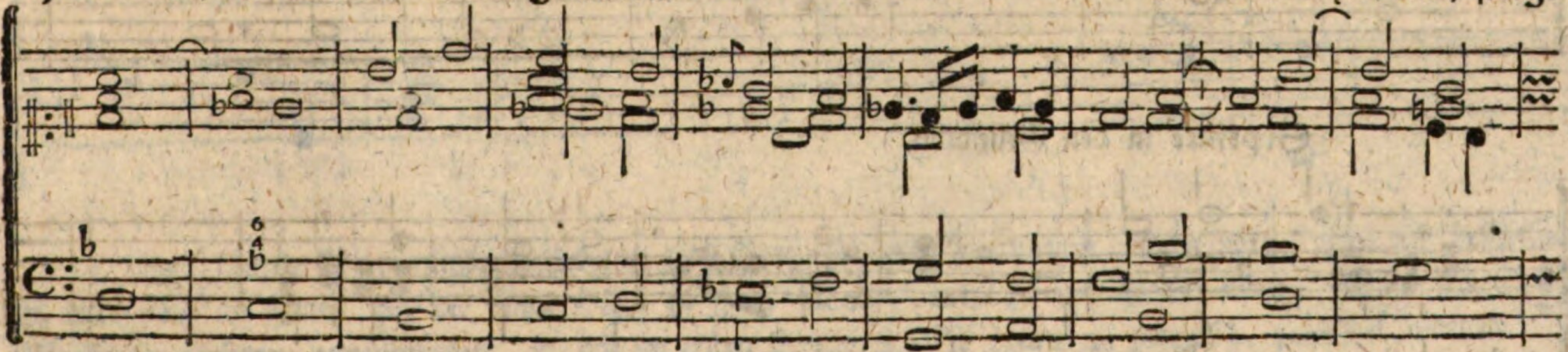
Als fallende Quart.



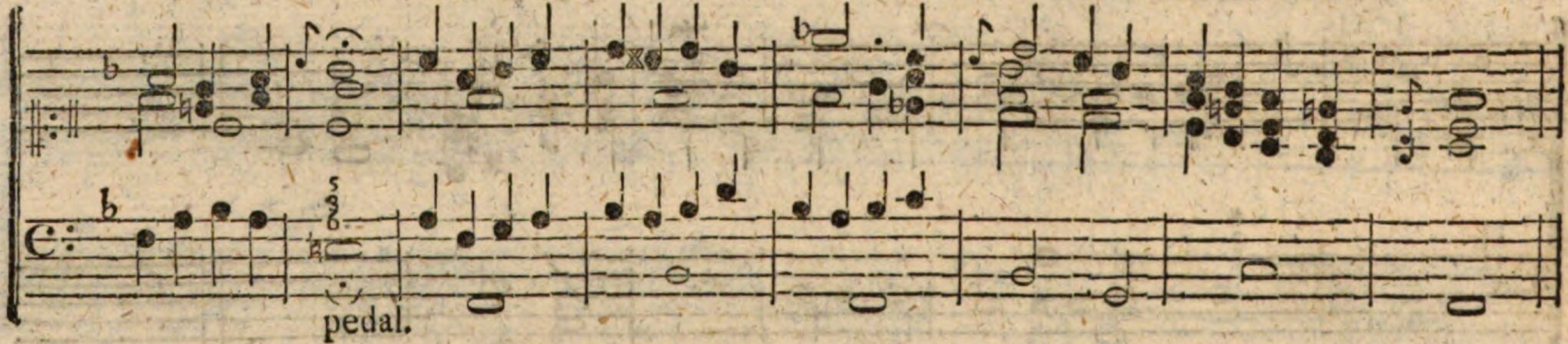
D der Mollton erscheint als die Terz in seiner Sexte, den B Durton.

NB. Es kann die Terz nach der Lehre des 6ten §. Num. 8. Cap. I. in jedes Intervall der Oktave sich wenden, doch nicht die Warnung hindanzusetzen, die bey der nämlichen Citation angefüget wird.

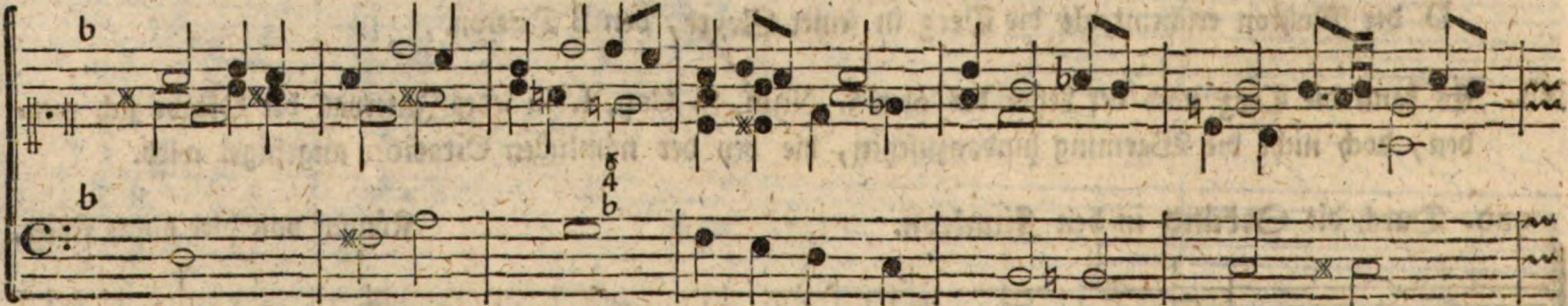
9no. Durch die Sekund in den Finalton. Kömmt von hier durch steig.



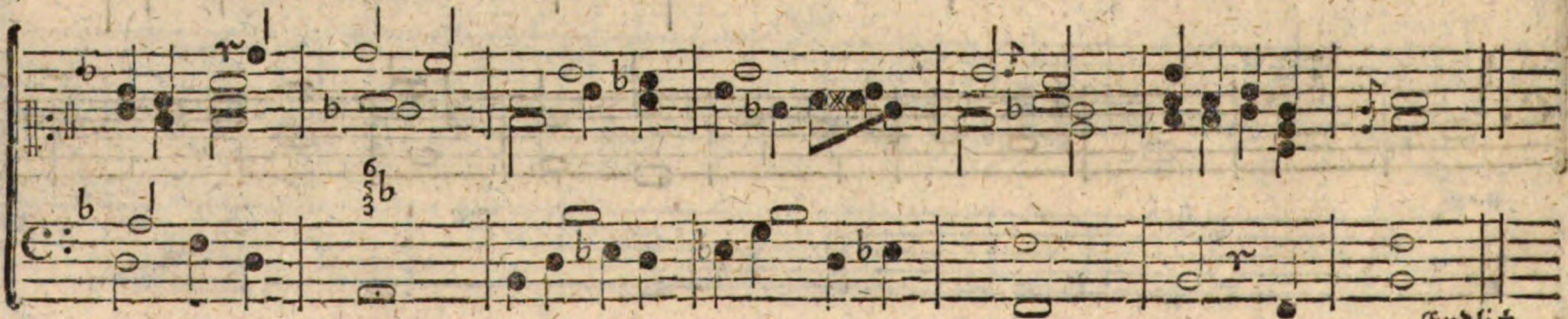
Quart in die Quint.



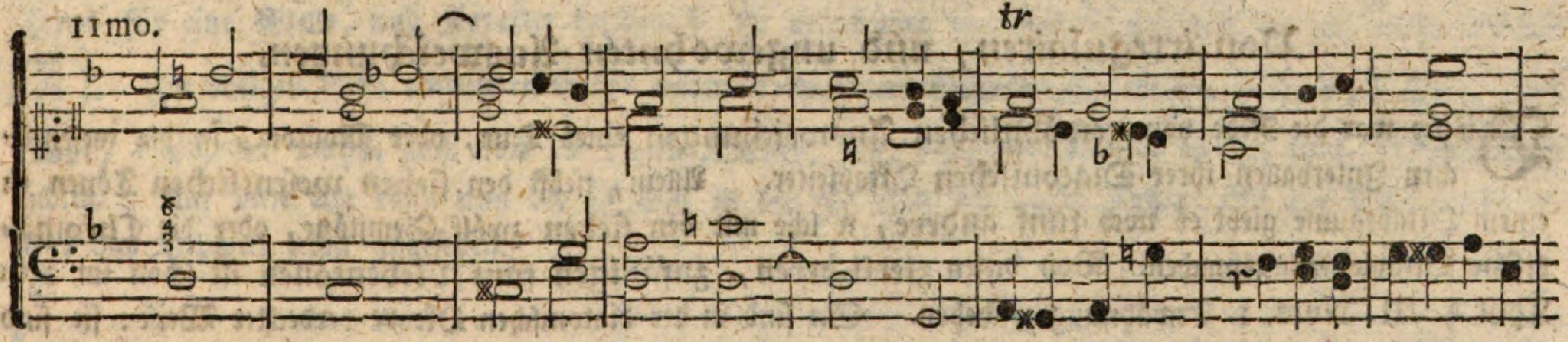
10mo. Durch fallende Sexte in die Quinte. Durch steigende



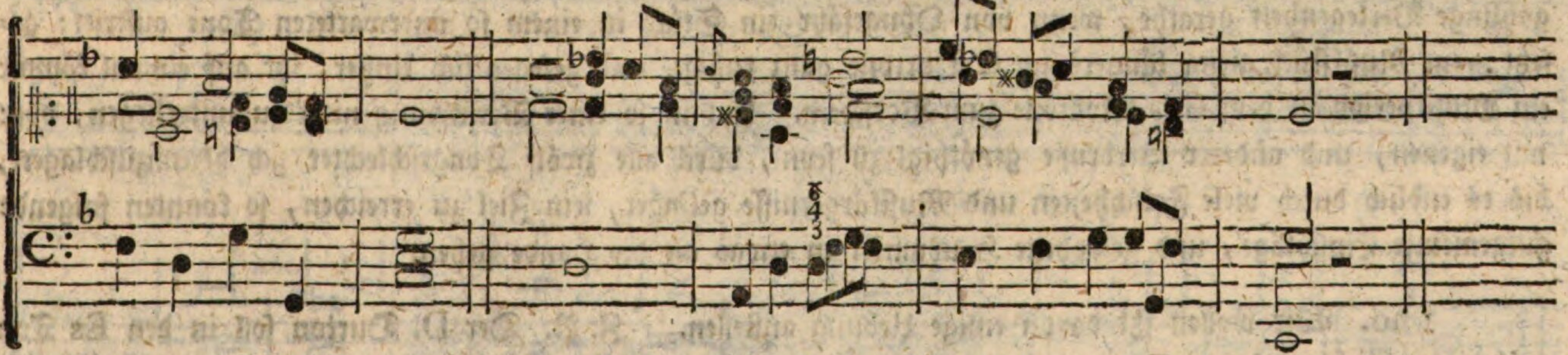
Septime in den Grundton.



Endlich soll der Mollton seinen letzten Auftritt, als Sekunde in seiner Septime, in den C Durton machen.



In nämlicher Absicht.



Man könnte ja zu nützlicher Uebung diese Beyspiele auch in anderen Tönen vorzutragen sich befleissen. Es wird aber im Falle, daß die rechte Hand zu hoch hinauf, oder zu tief hinab käme, nöthig seyn, die Akkorde zu versetzen, umzuwenden, ꝛc. wie im ersten Theile §. VI. Num. 2. pag. 67. gemeldet worden.

Caput III.

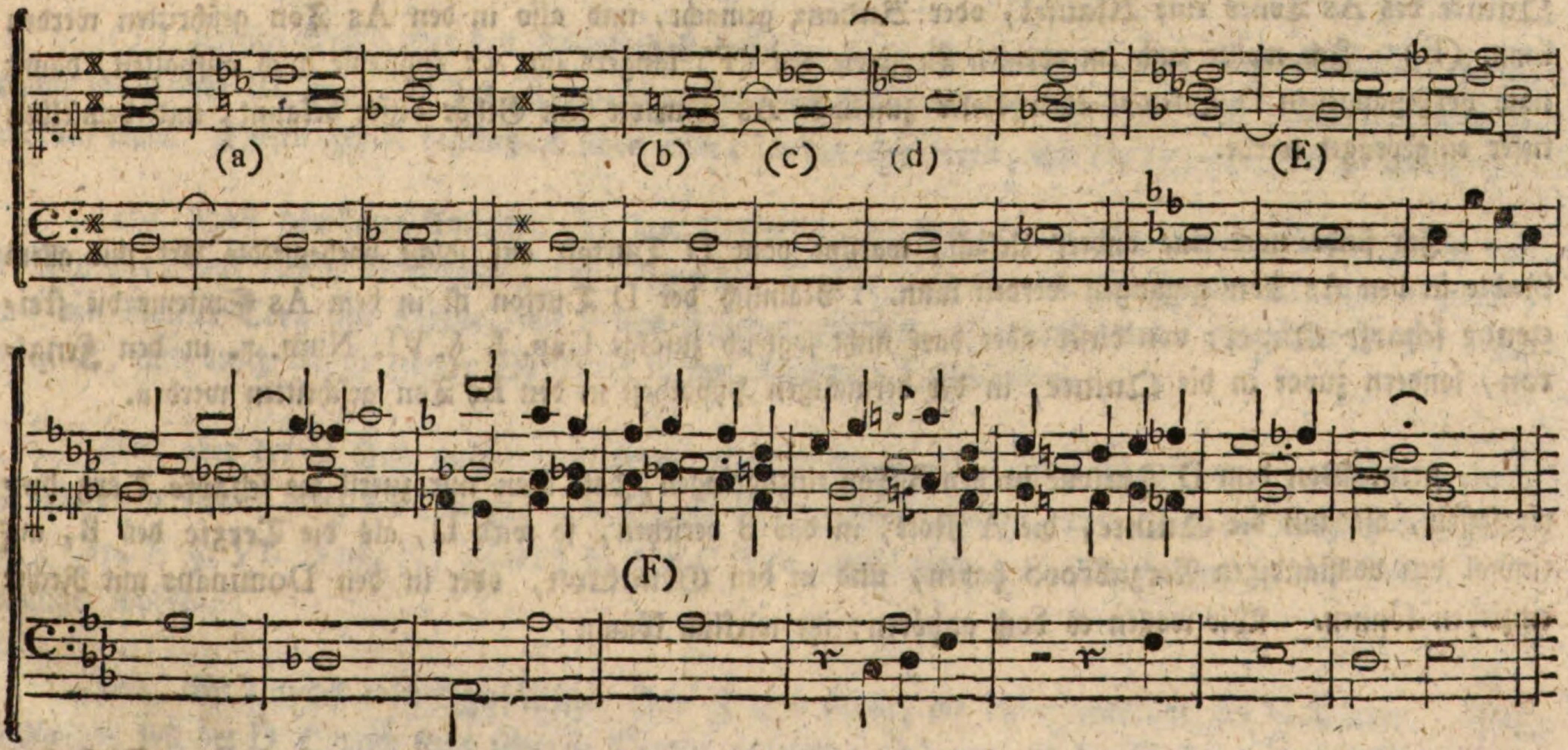
Von irregulairen, und ungewohnten Ausweichungen.

Bisher war die Rede von gewöhnlichen Ausweichungen eines Dur, oder Molltones in die wesentlichen Intervallen ihrer Diatonischen Oktavleiter. Allein, nebst den sieben wesentlichen Tönen in einem Oktavraume giebt es noch fünf andere, welche mit den sieben zwölf Semitöne, oder die Chromatische Oktavleiter ausmachen. Von diesen zierlicheren, zufälligen fünf Nebentönen ist schon im 1ten Theil §. III. Num. 1. Erwähnung geschehen. Sie sind in der diatonischen Oktave verdeckter Weise: sie sind aber nicht von derselben: daher kommen sie mir vor, wie fünf geheime Schleichwege, in welche solche extraordinaire Ausweichungen öfters vor sich gehen. Es wird nicht gar zu unmöglich seyn, daß ein Anfänger in gählinge Verlegenheit gerathe, wenn von Ohngefähr ein Stück in einem so unerwarteten Tone auftritt: gesetzt: ein Musikstück gieng längers im C Durtone ganz ruhig, und gelegentlich einher; itzt auf einmal kömmt ein Musikperiod in dem Ges Molltone zum Vorschein. Um in so einer Versuchung nicht zu unterliegen, oder mit eigenen, und anderer Verdruße genöthigt zu seyn, durch alle zwölf Tongeschlechter sich herumzuschlagen, bis es endlich durch viele Falschheiten und Musikärgernisse gelinget, sein Ziel zu erreichen, so könnten folgende gutgemeinte Einschläge, und gewohnte Hausmittel in etwas an die Hande gehen.

1mo. Wir wollen itzt davon einige Uebung anstellen. Z. B. Der D. Durton soll in den Es Ton geschwinde hinübergehen. Vor allem sollen vom D Durton alle Begleitungsstimmen des rechthändigen Griffes hinwegkommen, die sich nicht in das Es System hineinschicken. Doch soll dieses ja nicht auf einmal, sondern nach und nach geschehen, um das Gehör zur willigeren Aufnahme eines solchen ausländischen Tones gelegner zu überreden.

Also könnte in diesem Falle zuerst die grosse Terz in die kleine, nämlich das Fis in F, abgeändert werden: dann rückte man die Quinte, die A Note, in die kleine Sext: in einem solchen neuerem

Schmucke sähe der D Ton schon besser in das Es Geschlecht hinein. Aber es geht noch etwas ab: dieser Akkord ist mir allzuleer. Es ist nämlich die Frage noch übrig, was dieser D Ton in dem Systeme des Es Tones für eine Stelle, und Karakter begleite? Er ist nämlich die Septime: diese hat zu ihrem Akkorde $\left(\begin{smallmatrix}6\flat\\5\flat\\3\end{smallmatrix}\right)$. Im vorigen schon erneuerten Griffe waren wirklich zwo Begleitungsstimmen, nämlich die Terz, und Sext, F und B: mithin muß noch die kleine Quint, As, dazu kommen, so ist der ganze Septakkord richtig. Auf diese Art kann nun der D Ton in den Es Ton mit allem Rechte, mit aller Ehre eintretten. Nur das Beyspiel selbst angesehen.



In

In diesem Beyspiele bey (a) ist leichtlich zu errathen, wie verdrüßlich, und gar zu unverhoft es dem Ohre fallen dörfte, wenn auf den vollkommnen D Durakkorde gleich drey andere, gänzlich entgegen gesetzte Töne, als da F, As, B sind, folgten. In diesem Falle wird es doch thunlicher seyn, wenn die fremden Töne nach und nach eingeschoben würden, wie bey (b) (c) (d) zu ersehen; dann werden sie das Ohr leichter befriedigen.

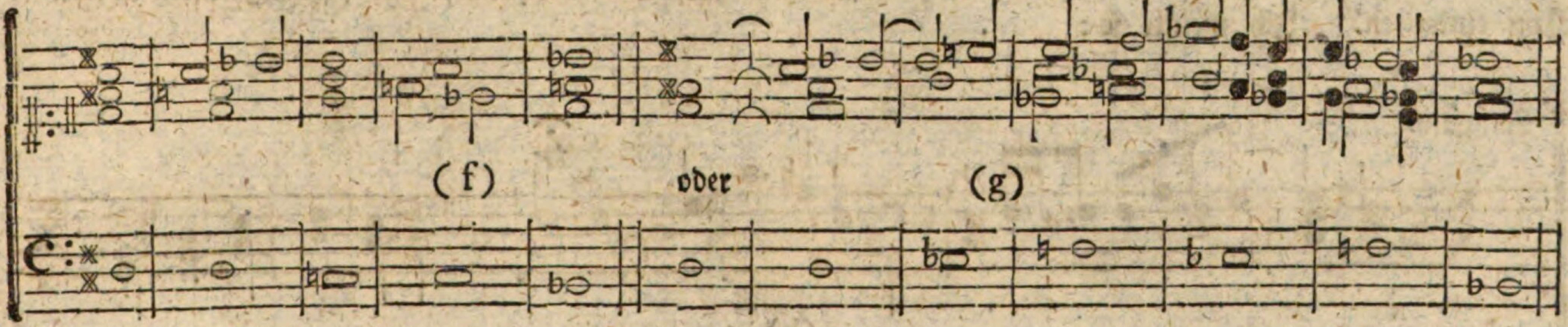
2do. Nun könnte vom D Durton durch Es in den As Ton die Reise fortgesetzet werden. Alles bemeldte soll am genauesten beobachtet werden, um vom D in Es zu gelangen, in welchem Es Tone, als der Quinte des As Tones eine Klausel, oder Kadenz gemacht, und also in den As Ton geschritten werden kann. (E) Ich wollte auch im vorigen Beyspiele bey (F) längers im As Systeme mich aufhalten, damit nach vorgegangenen D Durtone eben dieser zufremde As Durton dem Gehör besser bekannt, und demselben tiefer eingepräget werde.

Ich finde noch eine andere Ursach, warum vom D Durton auf solche vorbemeldte Art mit allem Rechte in den As Ton gegangen werden kann. Nämlich der D Durton ist in dem As Systeme die steigende scharfe Quart: von dieser aber darf nicht sogleich zufolge Cap. I. §. VI. Num. 7. in den Finalton, sondern zuvor in die Quinte, in der dermaligen Hypothese in den Es Ton geschritten werden.

3tio. Von dem D Durtone in den B Ton einzudringen, darf man nur zuerst die scharfe Terz hinweglassen, alsdann die Quinte, die A Note, in das B versetzen, so wird D, als die Terzie des B, auf einmal den vollständigen Terzakkord haben, und in den Grundton, oder in den Dominans mit Rechte einziehen können. Wir wollen es doch anhören: itzt wirklich kömmt

D Dur

D Dur in den B Ton an.



(f) Diesen Takt, oder den Hauptinhalt desselben hätte ich in zween, oder drey verlängern sollen, damit der fremde Es Ton, als das Ausweichungs- und Vorbereitungszeichen dem Gehör fühlbarer geworden wäre. Diesen Fehler begieng ich schon öfter; ich bin aber bereit, ihn bey (g) alsogleich zu verbessern.

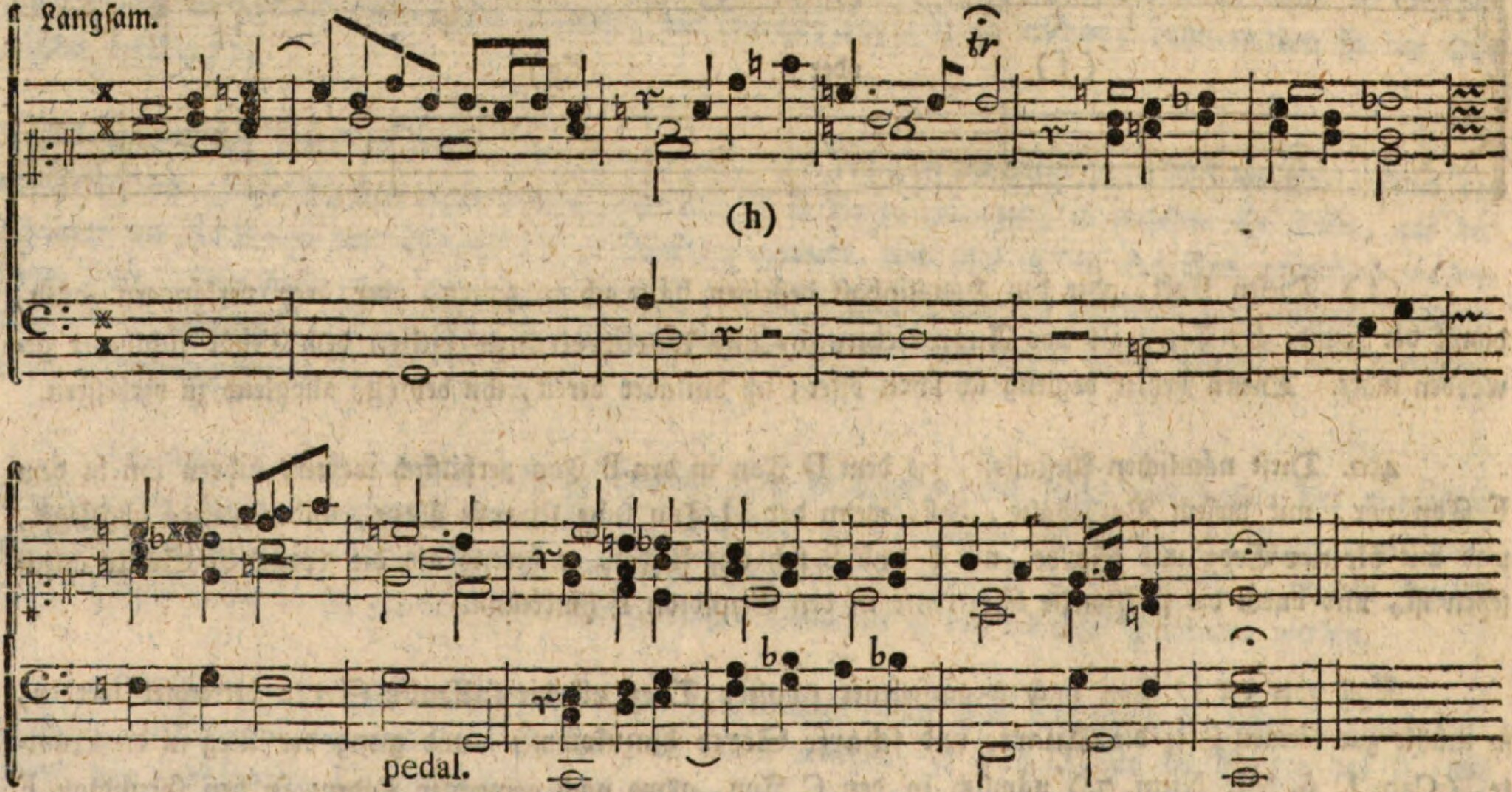
4to. Diese nämlichen Anstalten, die dem D Ton in den B Ton verhilflich waren, führen ihn in dem F Ton vor, mit diesem Vorbehalte, daß, wenn der D Ton seine scharfe Terz, und Quinte abgeleget, und mit kleiner Terz und Sexte, mit F und B sich angekleidet, er bereits als die steigende Sexte anzusehen ist, und durch die steigende Septime in den Grundton F hinkömmt.

Soll aber der D Ton nach weggefallener grosser Terz als die fallende Sexte betrachtet werden, so müßte zur kleinen Terz die Quarte und scharfe Sexte hinzukommen, und gieng der Weg in die Quinte, (Cap. I. §. VI. Num. 7.) nämlich in den C Ton, allwo nach gemachter Kadenz in den Grundton F gelanget würde.

5to. Ein einziger solcher zufälliger Ton ist noch übrig, die kleine Septime des C Durton. Nur geschwinde soll der D Durton seine scharfe Terzie anlassen, (h) und als die Sekunde des C Tones an-

statt

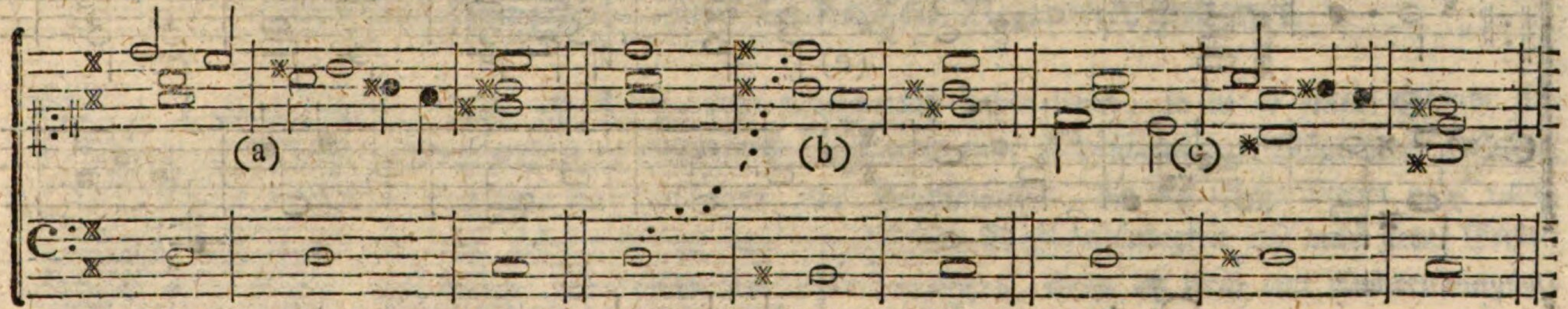
statt die Quinte die grosse Sext, und dazu erfoderliche Quart annehmen, und so ausgerüstet in den C Ton eintretten. Ich meinte so:



Dieß wäre nun eine geringe Vorschrift solcher (wenn ich mich so ausdrücken darf) ausländischer Ausweichungen in der scharfen Tonart. Sie finden sich, wie wir gesehen, in der kleinen Sekund, und Terz, scharfen Quart (meinethalben falschen Quint) an der kleinen Sext, und Septime ein.

7mo.

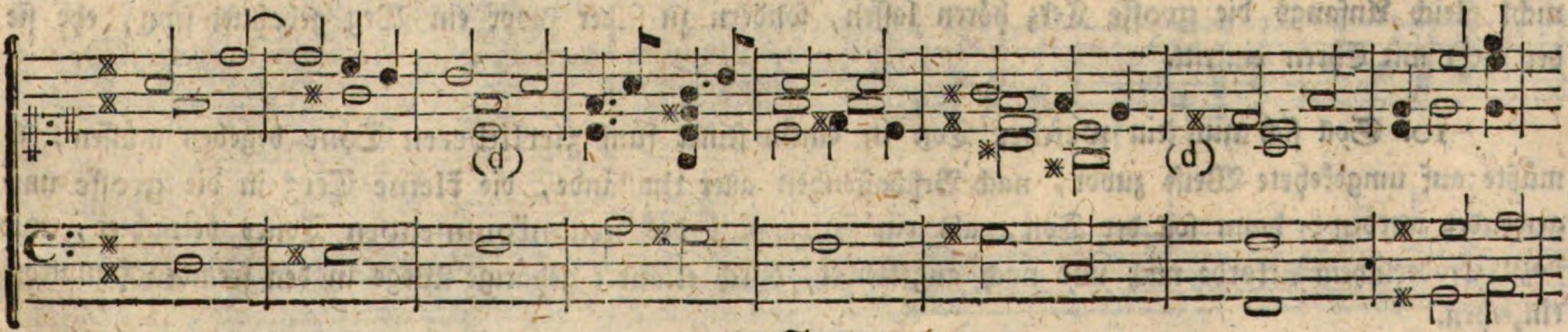
7mo Wir wollen noch ein kleines Beyspiel von der Entweichung des Durtones in seine grosse Septime einrücken. Der D Durton soll in den Cis Ton geschwinde anlenden. Könnte man es nicht so angehen?

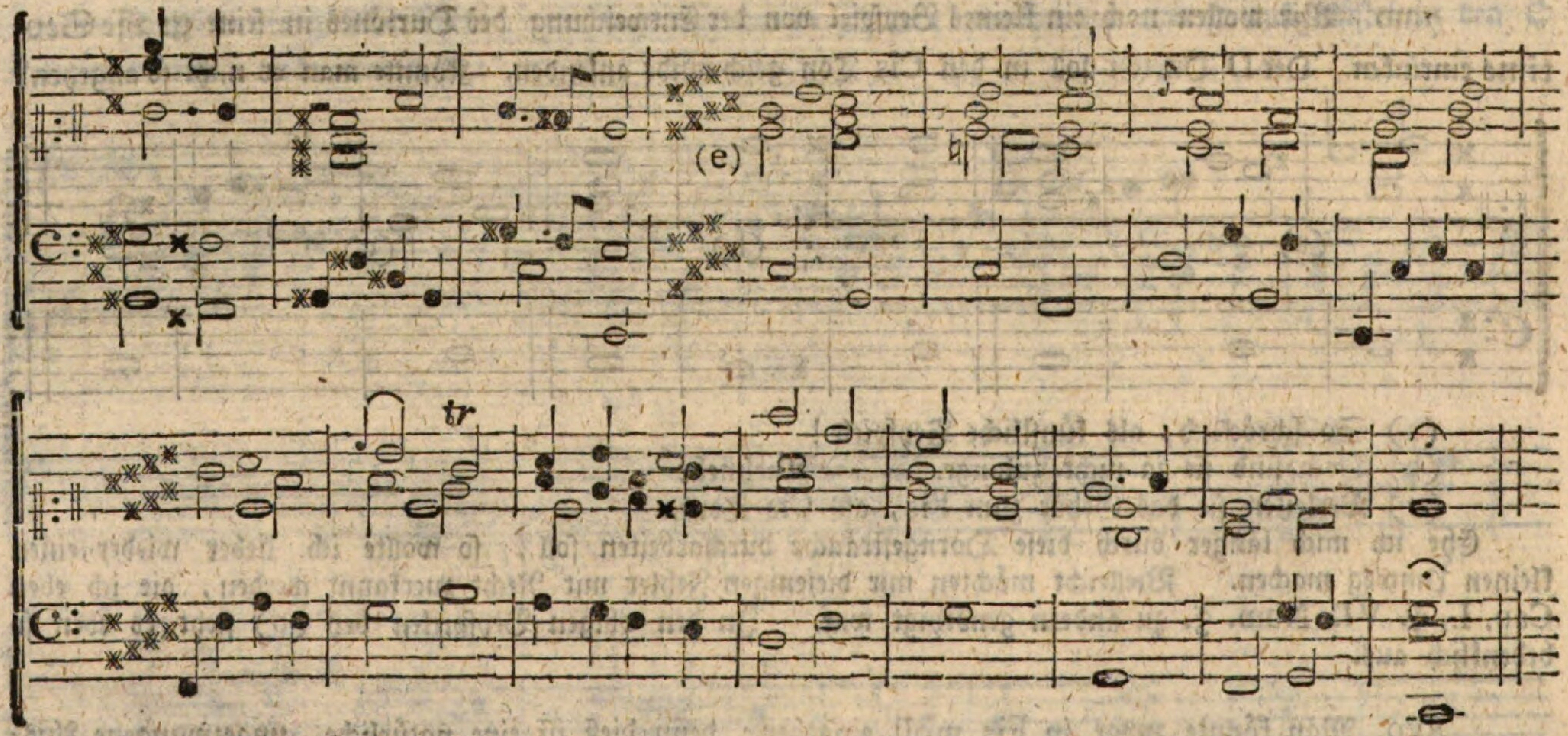


(a) So schröcklich, als künstliche Beyspiele!
(b) Doch sind sie ja nicht zulange. — — Vielmehr
(c) Verleiten sie das Gehör zum Fis, als Cis Tone.

Ehe ich mich länger durch diese Dorngesträuche durcharbeiten soll, so wollte ich lieber wieder einen kleinen Umweg machen. Vielleicht möchten mir diejenigen Fehler mit Recht zuerkannt werden, die ich eben Cap. I. §. VI. Num. 3. zu ändern genöthigt war. In den obigen Beyspielen bey (b) sieht es eben so bedenklich aus.

8vo. Man könnte zuvor in Fis moll eingehen: denn dieß ist eine natürliche, ungezwungene Ausweichung des D Durtones. Vom Fis wird doch leichter, und auch fühlbarer nach vormals erwähnten Gesetzen in den Cis Tone gelanget, als unmittelbar gleich vom D Tone. Ich will so viel sagen:





9no. (d) Aus dem Urtheile des Gehörs läßt es sich wohl bemerken, daß hier vom Fis Tone besser in Cis Moll, als Cis Dur gegangen werde: wenn aber doch Cis Dur geschlagen werden soll, so darf sich nicht gleich Anfangs die grosse Terz hören lassen, sondern zu selber zuvor ein Weg gebahnet seyn, ehe sie bey (e) mit Ehren eintritt.

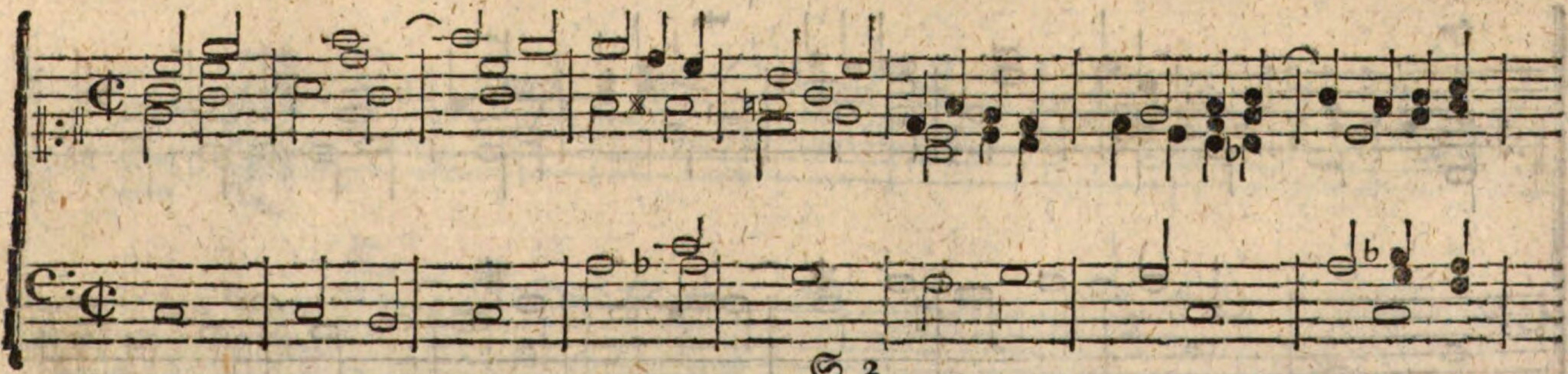
10. Soll sich nun ein weicher Ton in einem seiner fünf zierlicheren Töne begeben müssen, so müßte auf umgekehrte Weise zuvor, nach Beschaffenheit aller Umstände, die kleine Terz in die grosse umgewendet werden; dann soll der Ton, als ein Intervall des neuankommenden Tones betrachtet, mit dazu erfoderlichem Akkorde nach und nach angekleidet, durch erlaubte gehörige Wege in den fremden Hauptton einziehen.

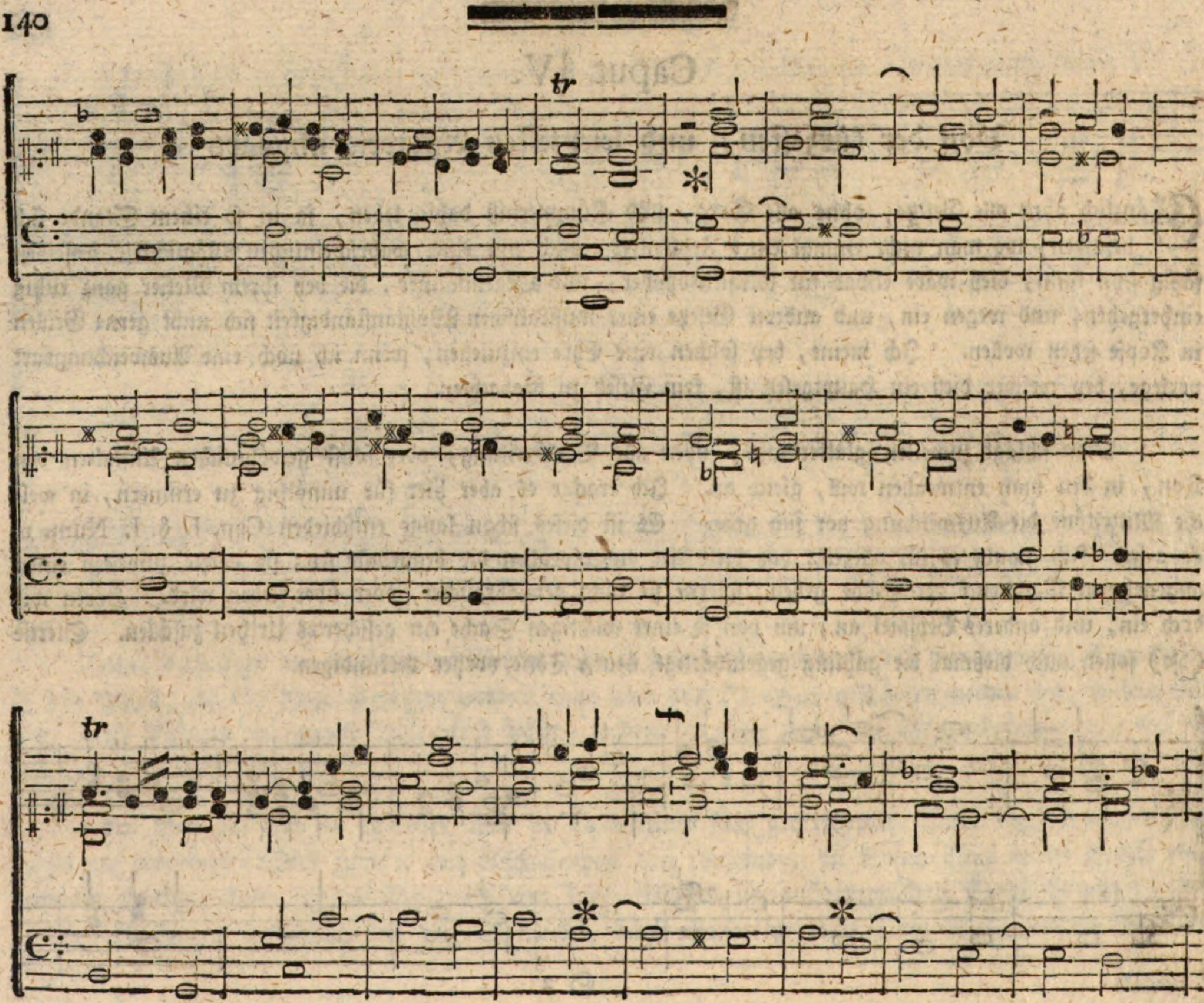
Caput IV.

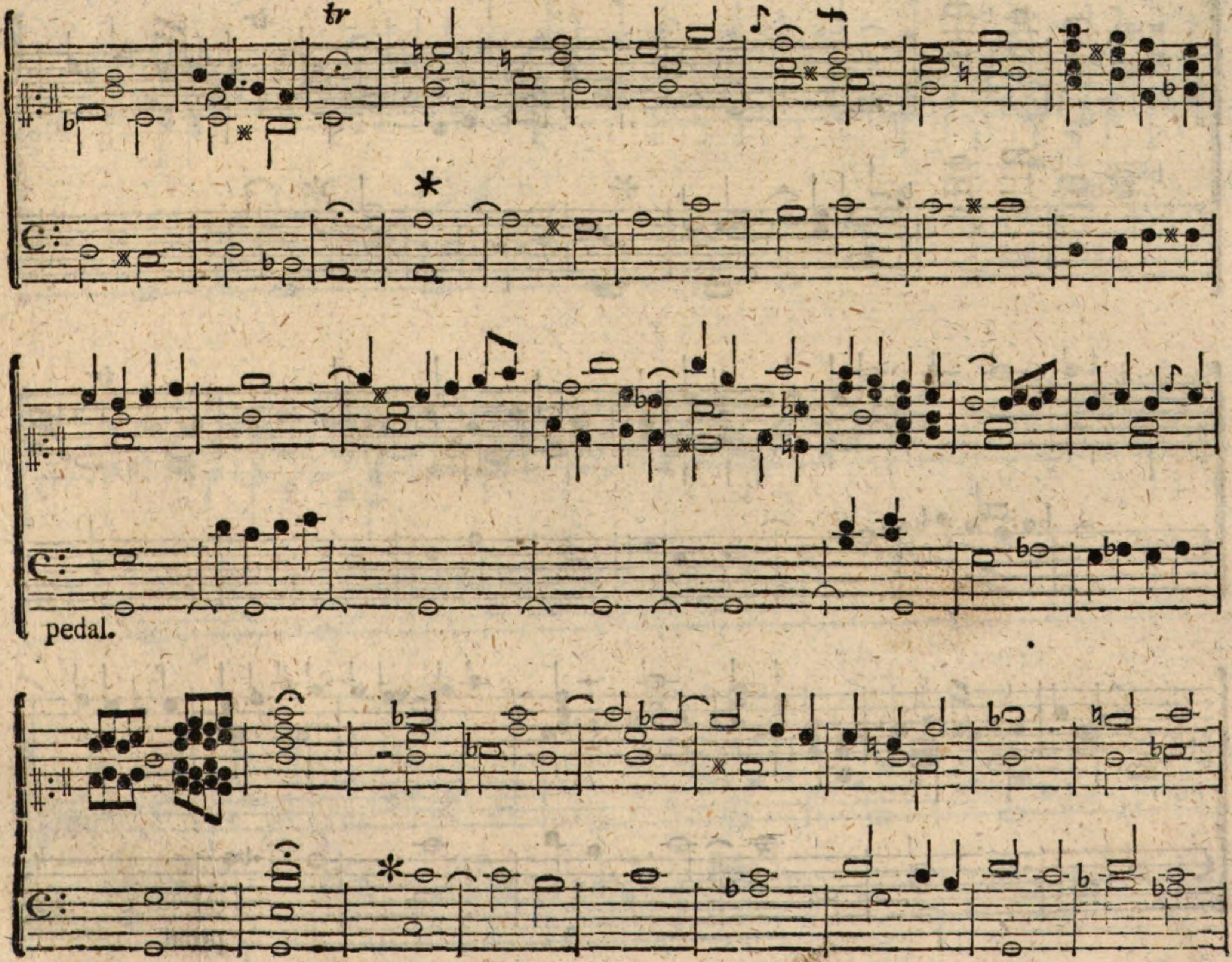
Von der kürzesten, und leichtesten Ausweichungsart.

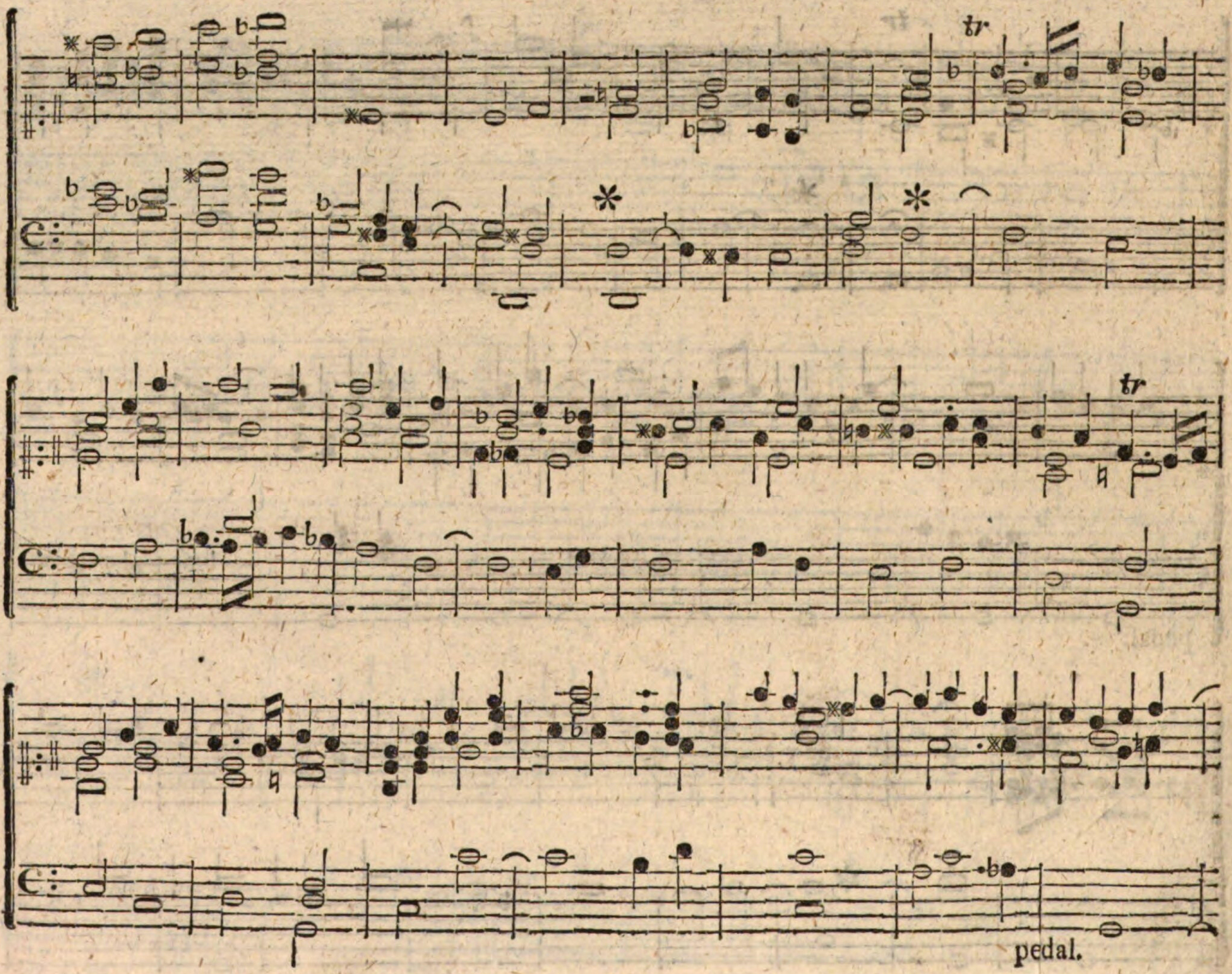
Gänzlich ohne alle Gesetze, ohne alle Sorg, und Kümmerniß dahin leben, ja in so einem Stande sich befinden, wo man nicht einmal eines Fehltrittes, auch nur einer wahrscheinlichen Möglichkeit desselben fähig seyn kann, dieß wäre etwas für Musikliebhaber, und Orgelmänner, die bey ihrem Metier ganz ruhig einhergehen, und wegen ein, und anderer Gesetze einer musikalischen Wohlanständigkeit sich nicht gerne Grillen in Kopfe setzen wollen. Ich meine, bey solchen eine Ehre einzulegen, wenn ich noch eine Ausweichungsart vorlege, bey welcher dieß ein Hauptgesetz ist, kein Gesetz zu beobachten.

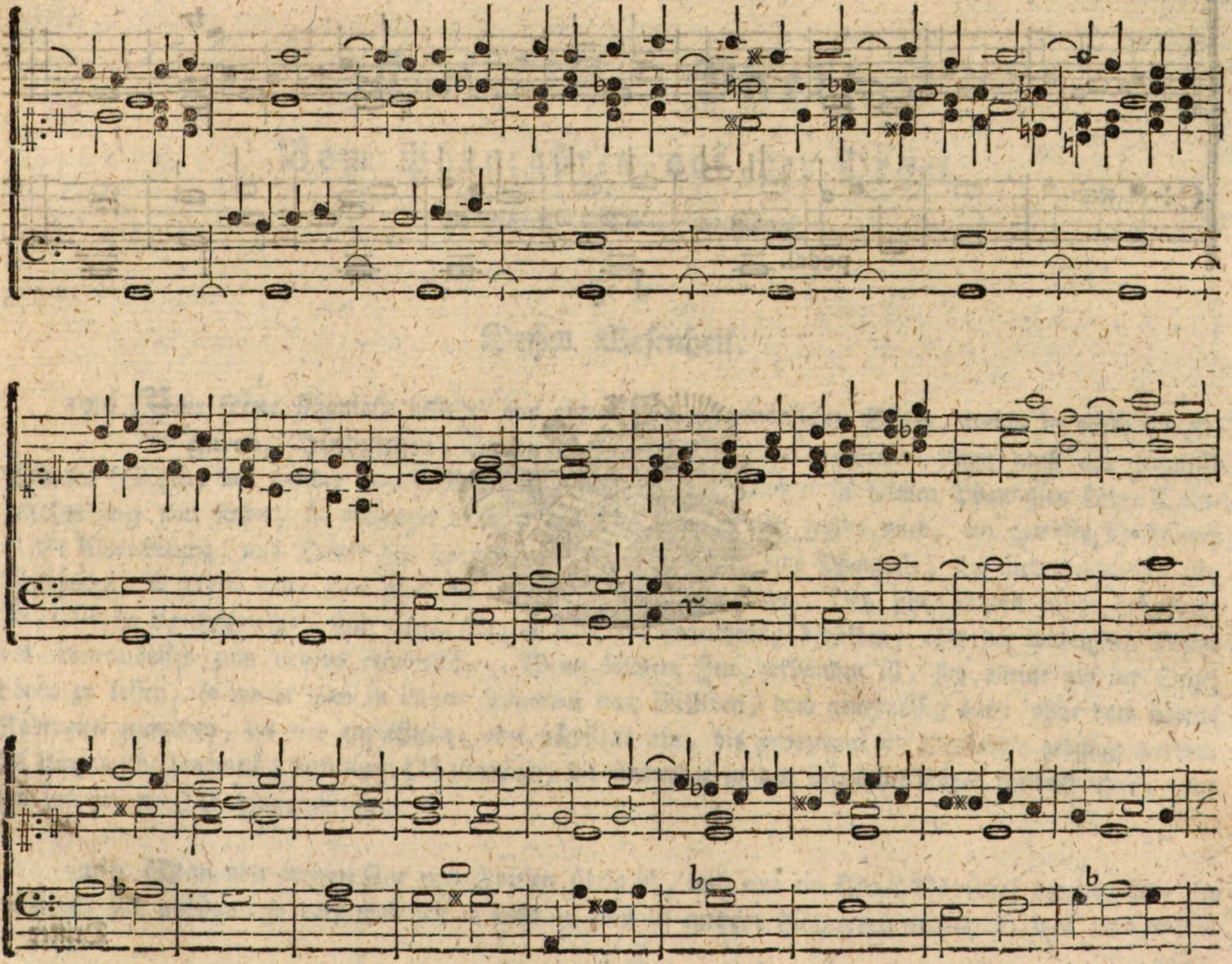
Man schlägt zuweilen glatterdings, ohne alle Vorbereitung, oder sonst gewöhnlichen Anstalten den Ton, in den man entweichen will, gleich an. Ich erachte es aber hier für unnöthig zu erinnern, in welche Mitteltöne die Ausweichung vor sich gehe. Es ist dieses schon lange entschieden Cap. I. §. I. Num. 1. & 2do. Ich glaube es für allezeit, daß diese Art auszuweichen die bequemste sey; sie dörfte zuweilen einen angenehmen Nachdruck der Sache geben, soferne sie nicht gemisbrauchet, oder übertrieben wird. Hören wir doch ein, und anderes Beyspiel an, um von so einer wichtigen Sache ein gesichertes Urtheil zufällen. Sterne (✱) sollen auch dießmal die gähling gegenwärtige neuen Töne vorher verkündigen.

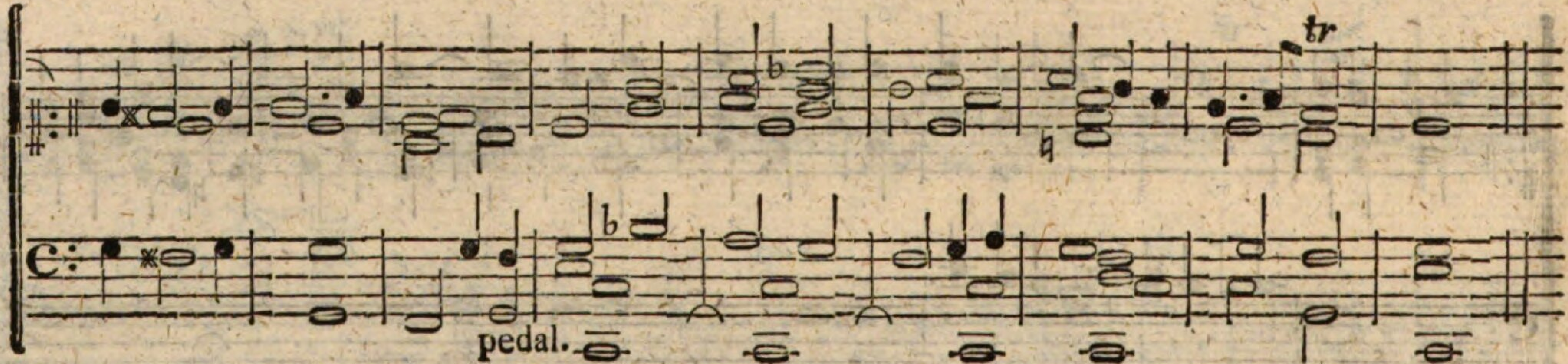



tr
tr
f


tr
f
pedal.


tr
tr
pedal.




tr
pedal.

Dritter Theil.

Vom Phantasiren auf der Orgel.

§. I.

Dessen Wesenheit.

1mo. Eine freye Phantasie bestehet aus abwechselnden harmonischen Sätzen, welche in allerhand Figuren, Bindungen, Zergliederungen ausgeführt werden. Man muß eine gewisse Tonart festsetzen, mit welcher man anfängt, und endiget. Ohngeachtet in solchen Phantasien keine Takteintheilung statt findet, so verlanget dennoch das Ohr, wie es sich zeigen wird, ein gewisses Verhältniß in der Abwechslung, und Dauer der Harmonie. Will das Aug eine Phantasie, die niedergeschrieben ist, beurtheilen, so dörfte wohl eine förmliche Takteintheilung nöthig seyn. Es sind ferners einige gründliche Einsichten in die Harmonie, und einige Regeln über die Einrichtung derselben, oder der wichtigsten Gesetze des Generalbasses zum voraus erfoderlich. Wenn längere Zeit vorhanden ist, sich alleine auf der Orgel hören zu lassen, so weicht man in andere Tonarten nach Belieben, doch gesetzmässig aus: ohne doch überall Kadenzien zumachen, die nur am Ende, oder höchstens ein, bis zweymal im Verlaufe gebilligt werden. Es klingen sehr langweilig diejenigen Phantasien, die immerdar in den nämlichen Tönen herumkriechen, ohne sich ins weitere Feld hinauszuwagen.

2do. Wenn aber wenige Zeit zum Spielen übrig ist, und nur ein kleines Vorspiel vorausgehet, ehe die Musik sich anfängt, so darf man sich ja nicht zu weit in andere Tonarten versteigen, weil bald wieder

aufgehöret werden muß. Es muß bey so einer kurzen, vorläufigen Phantasie jene Tonart, in welcher das gleich aufzuführende Musikstück gesetzet ist, am meisten herrschen, damit das Ohr der Zuhörer, und des ganzen Orchesters zu Aufnahme des Tones zubereitet werde: auch soll hauptsächlich der Stoff zu einem solchen Vorspiel eben der Inhalt, oder Musikaffekt des auszuführenden Stückes seyn; es soll ferner eine Phantasie, besonders auf der Orgel, ein angenehmer Streit von verschiedenen **Bindungen**, **chromatischen Sätzen**, **Veränderungen**, und anderen **gemässigten Verzierungen** seyn.

Von der **nicht freuen**, in das Tempo **eingeschränkten Phantasie** ist hier die Rede nicht. Ich überlasse sie als eine förmliche **Musikkomposition** den Komponisten: diese meine geringe Mühe ist nur an jene gerichtet, die der Tonsetzung unerfahren sind, und durch andere Wege ihr Ziel erreichen sollen.

§. II.

Von der Erfindung eines Thema.

1mo. Um ordentlich an die Sache zu gehen, muß man sich einen gewissen Gedanken, ein bestimmtes Thema zum Inhalt seiner Phantasie wählen, sonst wird das Gespräch auf der Orgel weder ordentlich seyn, noch weniger in die Länge dauern können. Die längere Uebung sowohl in Partitur, als Galanteriestücken, wie auch im Phantasiren selbst: öfters angehörte schönere Musikstücke, und darüber angestellte **Erinnerungen** auf dem Klavikorde bilden nach und nach eine geschickte Denkungsart.

2do. Die kürzeste, und natürlichste Art, derer sich allenfalls ein Klavierspieler von wenigen Fähigkeiten bedienen kann, ist diese, daß er die auf- und absteigende **Tonleiter** der Tonart, aus der er spielt, mit **verschiedenen Begleitungen**, mit **eingeschalteten Halbtönen**, in- und außer der **Ordnung**, mit **mehreren Abänderungen**, **Versetzungen der Baßtöne**, mit **Gebrauche der Orgelpunkte** auf der Dominans, und Finalnote mit beliebigen Tempo vorträgt. — — Es werden noch andere Quellen untenher sich offenbaren, aus welchen mehrer Vorrath an guten Konzepten geschwinde zu Handen stehen. Doch zuvor etwas

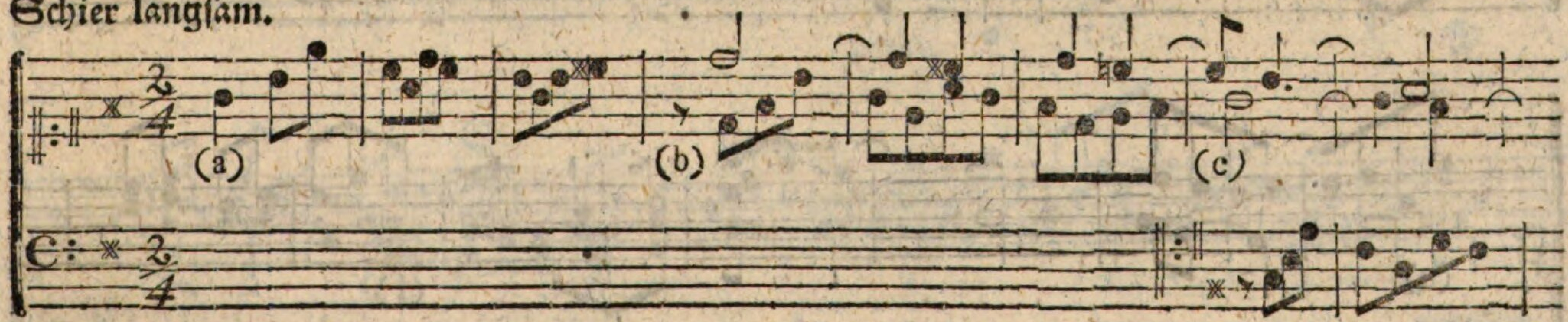
§ III.

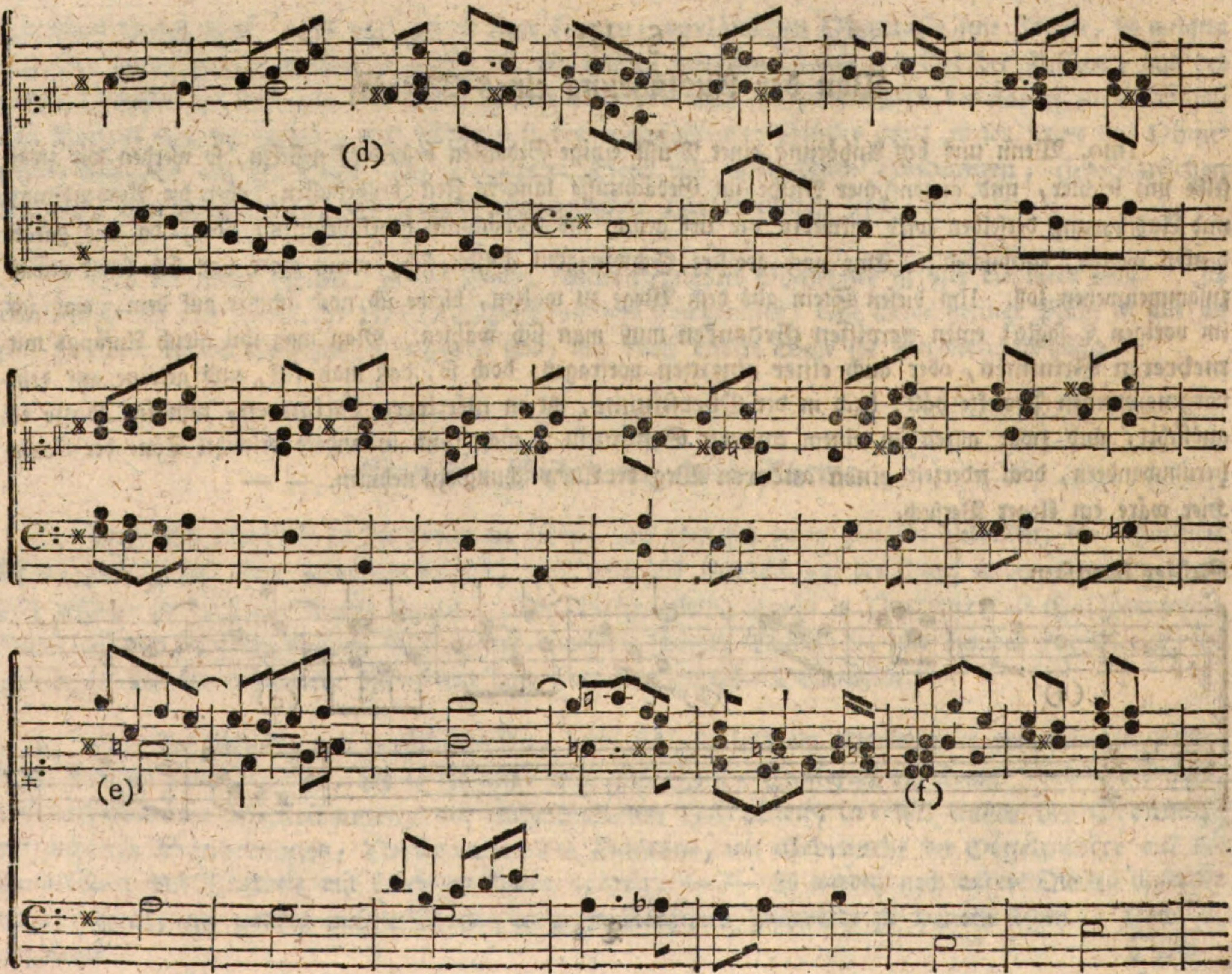
§. III.

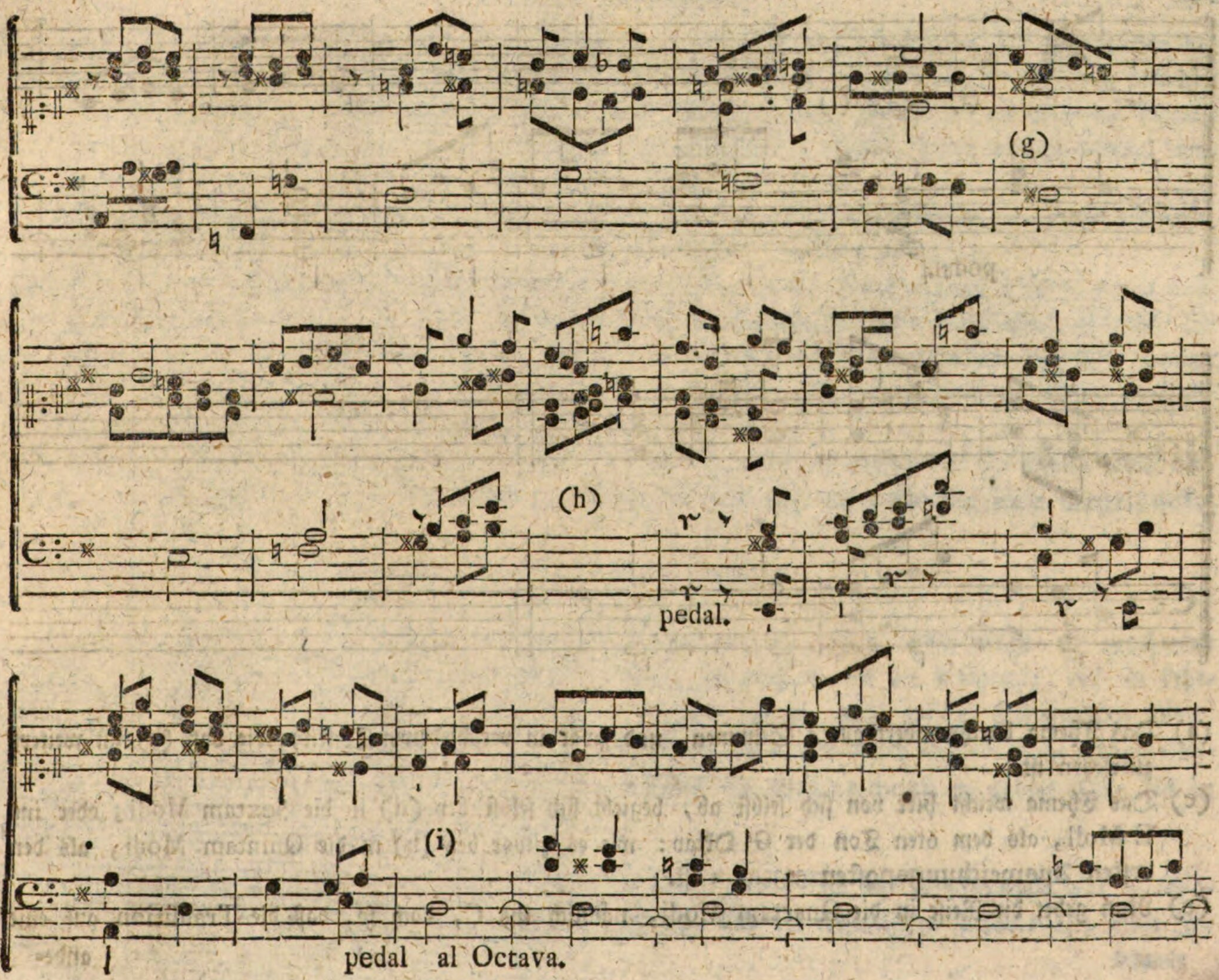
Von der Ausführung eines Thema.

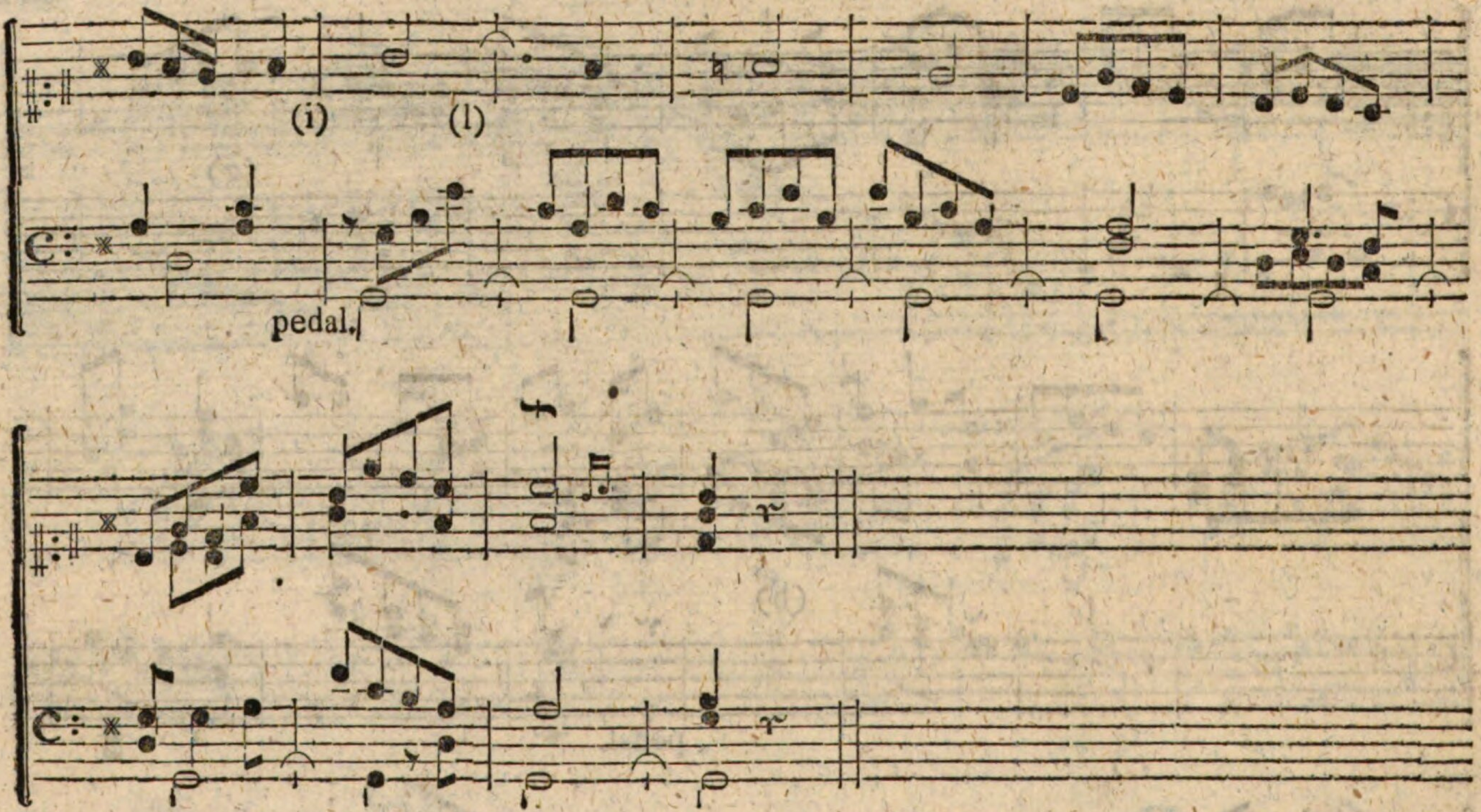
1mo. Wenn uns bey Anhörung einer Musik einige Gedanken besonders gefielen, so werden wir zwar selbe mit leichter, und angenehmer Mühe im Gedächtnisse längere Zeit beybehalten, aber die Anwendung, und Ausführung derselben wird entweder nie tief genug ins Gedächtniß hineindringen, oder, da wir daran denken wollen, entwischen. Eine noch grössere Schwierigkeit äussert sich, wenn einer von sich selbst etwas zusammenweben soll. Um diesen Stein aus dem Wege zu wälzen, bleibe ich noch immer auf dem, was ich im vorigen §. sagte; einen gewissen Gedanken muß man sich wählen. Man mag ihn gleich Anfangs mit mehreren Stimmen, oder auch einer einzigen vortragen, doch so, daß man fest, und getreue auf dem vorgenommenen Projekte hält: bald in der Oberstimme, itzt in mittleren Stimmen, nun im Basse es ausführt, und zwar allzeit in einem andern Schmucke: man kann in andere erlaubte Töne der Scala herumwandern, doch jederzeit einen anderen Weg der Ausweichung zu nehmen. — —
Hier wäre ein kleuer Versuch.

Schier langsam.




(d)
(e)
(f)


(g)
(h)
pedal.
(i)
pedal al Octava.



(a) Das Thema durchwandert alle 4 Stimmen, und zwar in verschiedenen Tönen, wie von (b) an weiters zuersehen ist.

(c) Das Thema weicht hier von sich selbst ab, begiebt sich selbst bey (d) in die Sextam Modi, oder ins E Moll, als dem 6ten Ton der G Oktav: wie es zuvor bey (b) in die Quintam Modi, als den ersten Ausweichungsposten gegangen ist.

(e) Nun gehet die Reise in die Quartam Modi, nämlich ins C, doch so, daß die Transition auf eine ande-

andere Art geschieht, als bey (d). Das Thema steigt im Basse mit langsam ernsthaften Schritten bey (f) einher: denn solche unverhofte Betrüge machen dem Orgelspieler seine Arbeit leichter, und den Zuhörer angenehmer. Sollte gähling (wie es ohne Zweifel in einer Minute öfters geschehen könnte) die Denkungskraft schwach werden, dann können solche angenehme, erlaubte Intriquen sehr dienlich seyn, so ferne sie durch öftere Uebung zur Natur geworden sind.

(g) Bemeldten Veränderungen zuliebe scheint das Stück ins C zu trachten, entschließt sich aber unterweges ins E Moll zugehen, und hält sich doch bey selbem nicht im mindesten auf.

(h) Hier habe ich geflissentlich die tieferen Stimmen in die oberen Linien des Diskantes gesetzet, damit nicht zueifrigen Orgelmeister die Lust käme, die tiefere Oktav des **Manuals**, oder das **Pedal**, mitgehen zulassen. Es setzt der Komponist öfters den **Tenor**, oder **Altschlüssel** aus besondern Ursachen, wenigst aus dieser an, daß die Tiefe des Basses eine Zeit lang ausruhe. Dieß pflegt auch der Organiste öfters Abwechslung halber zu beobachten.

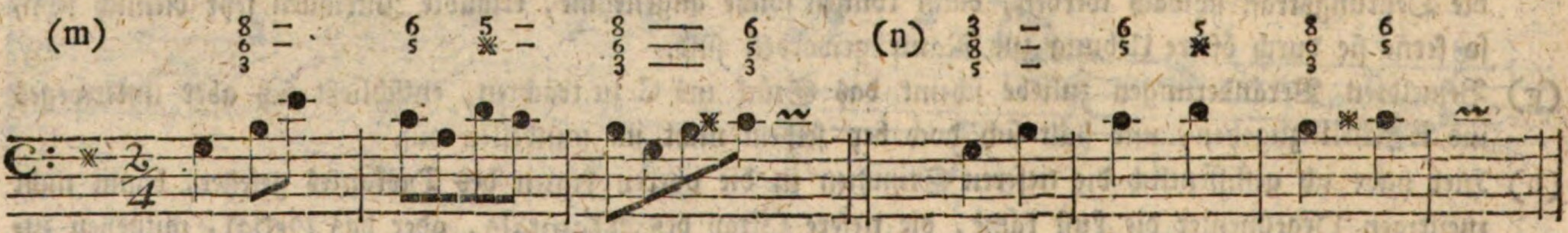
(i) Bey dem Schluße läßt sich das Thema auf der Dominans noch auf zerschiedene Art sehen: auch noch in der **Grundnote** des lebhafteren Nachdruckes wegen: man heißt diesen Vortrag einen **Orgelpunkt.** Siehe oben pag. 88.

(l) Da wird der **Mittelstimme** mit dem Thema zuthun gegeben.

2do. Dieß könnte aber etwa für ein geringes Muster gelten. Nach diesem möchte ein angehender Organist den nächsten besten Gedanken ausarbeiten. Allein, ich weiß es aus der Erfahrung, daß ein Lehrling, wenn er auch ein aufgeschriebenes Thema behänd danieder schlägt, nicht geringe Schwierigkeit findet, selbes mit mehreren Stimmen anzukleiden, dann in verschiedenen Schmucke durch mehrere Töne herumzuführen. Vom ersteren will ich itzt reden, vom letzteren, nämlich der **Entweichung** in andere Töne, ist im zweyten Theile alles nöthige gelegentlich nachzulesen.

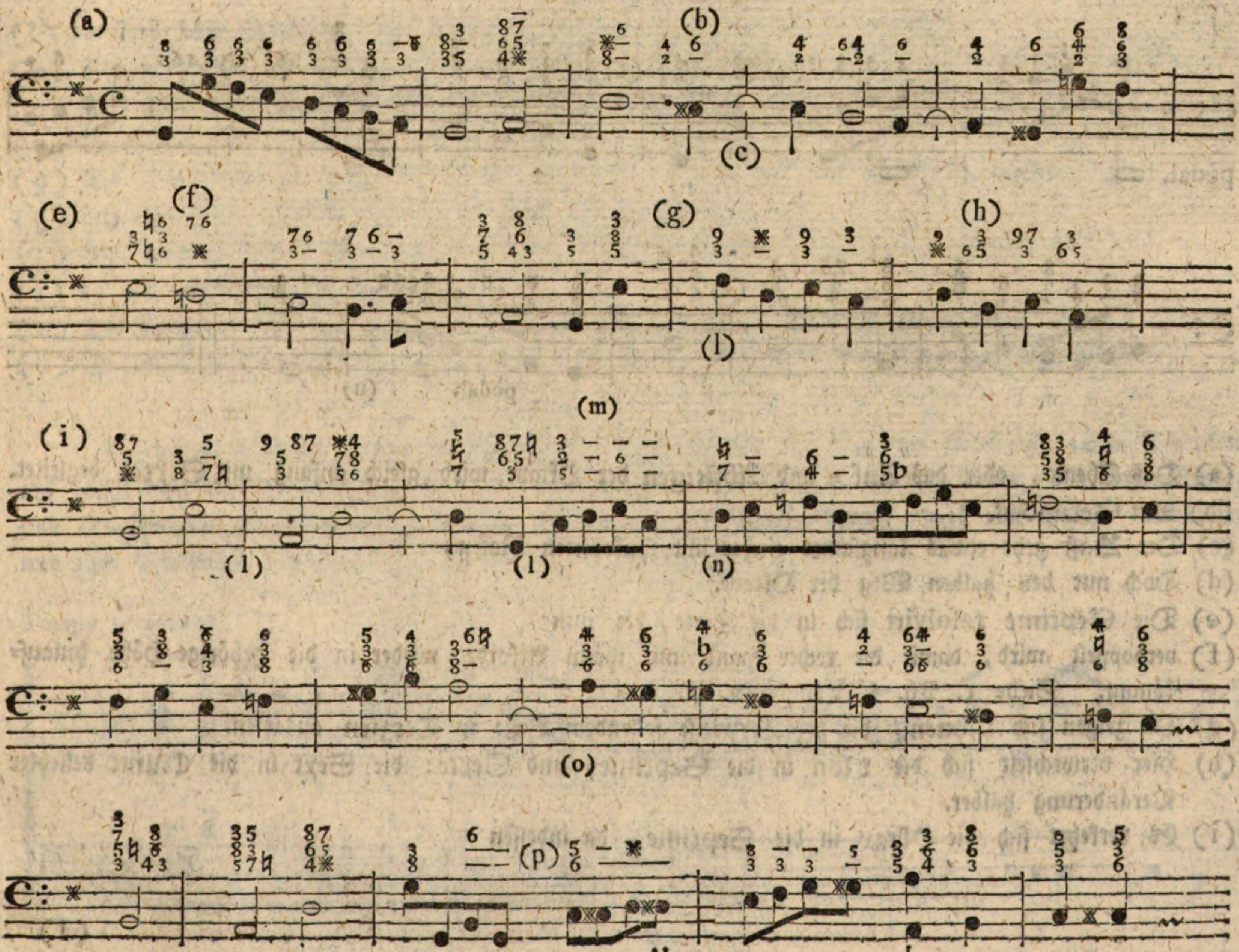
Soll diese Schwierigkeit nicht gehoben werden können? — — Ich setze zum Voraus eine hinlängliche Einsicht, die man in dem Oktavsysteme eines jeden Tones, und der wesentlichen Akkorde aller seiner Intervalle

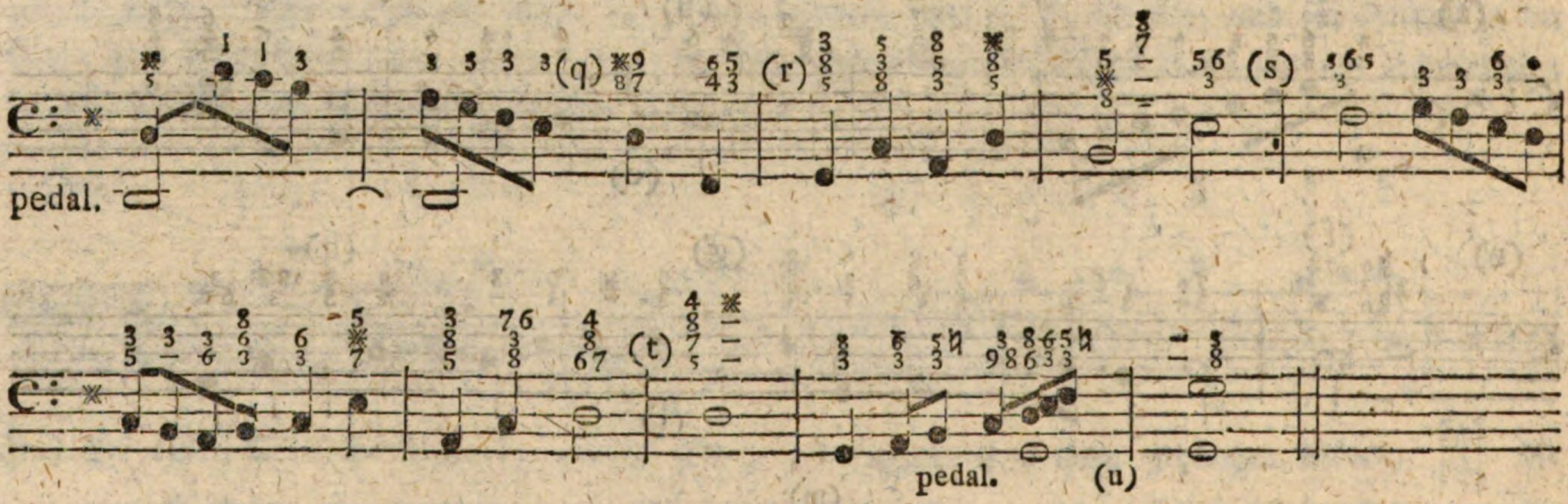
tervalle besitzt. Wir wollen alle Noten des Thema befragen, was sie für Namen, und für Stellen in der Scala ihres Grundtones haben: dann nehme man den ihnen wesentlichen Akkord dazu, und alle Schwierigkeit soll sich so leicht, als regelmässig aufheben.



(m) Im ersten Takte die Note H, als die **Terz** des Hapttones G ihren gehörigen Akkord, |8 6 3| die Note E ist nur eine **laufende**, eine **durchschlüpfende** Note, als wie im zweyten Takte das A, die nur Zierlichkeit halber dastehen, um das Thema lebhafter zu machen, als wenn man nur geradehin die wesentlichen Noten angesetzet hätte, wie bey (n) zu sehen ist. Die E Note hat also, ob sie sonst die Sexta Modi, die sechste Stuffe des G Systemes ist, ihren Sextakkord nicht, sondern jenen des vorgegangenen H, weil sie, so zu reden, statt selben zugegen ist. Doch muß die **Terz** des H Griffes, nämlich D, hinwegbleiben. Die zwey C C des zweyten Taktes haben ihre ächten Akkorde: das erste als **steigende Quart**, |6 5 3| das zweyte, als die **fallende Quart**; |6 4 2| und so vom Akkompagmente der übrigen Noten zu reden. Nach so etwaiger Vorschrift, und all wesentlichen Akkorden aller Intervalle des Hapttones, in welchem ein Anfänger seine Phantasie vortragen will, soll er sein Thema in generalbaßmäßige Melodie einzuschalten sich besonders befleissigen.

IIItio. Ich habe zuvor §. II. Num. II. zu einem jeweiligen Orgelgespräche einem Anfänger die Oktavleiter eines Tones auf= und abzuwandern angerathen: nun soll eine werkthätige Ausführung darüber folgen, und zwar auf verschiedene Art.


(a) (b) (c)
(e) (f) (g) (h) (l)
(m)
(i) (l) (l) (n)
(o)
(p)



(a) Das Thema, oder das Auf- und Absteigen der Oktave wird gleich anfang mit Sexten begleitet.

(b) Mit Sekunden.

(c) Der Baß geht etwas langsamer einher mit synkopirten Noten,

(d) Doch nur den halben Weg der Oktave.

(e) Die Septime resolvirt sich in die Sexte, die nun

(f) verdoppelt wird, damit die rechte Hand mit ihrem Akkorde wieder in die gehörige Höhe hinaufkömmt. Siehe 1. Th. §. VI. Num. II.

(g) Da zeigen sich Nonen, die bey Terzweise fallendem Baße in Terzien ausarten.

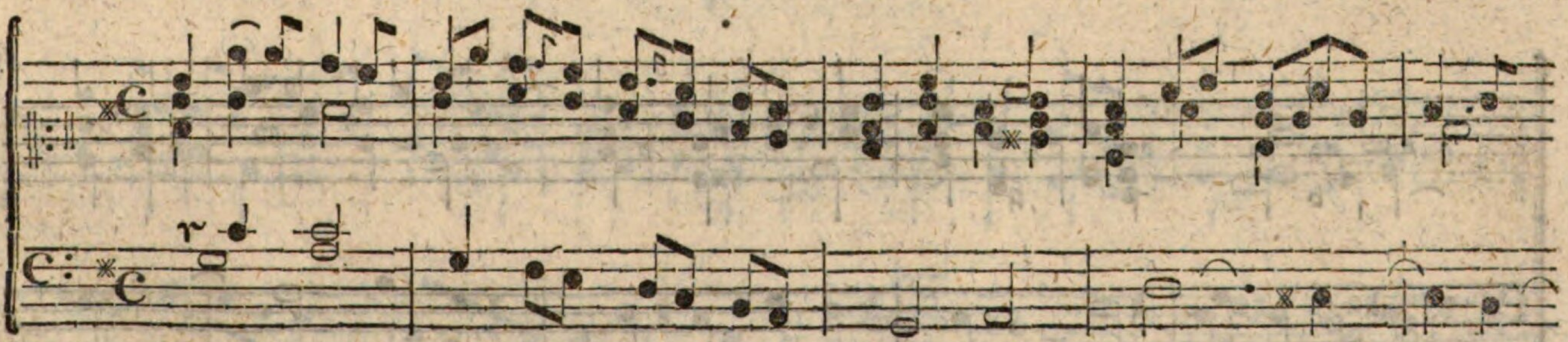
(h) Hier verwechselt sich die Non. in die Septime, und Sexte: die Sext in die Quint beliebter Veränderung halber.

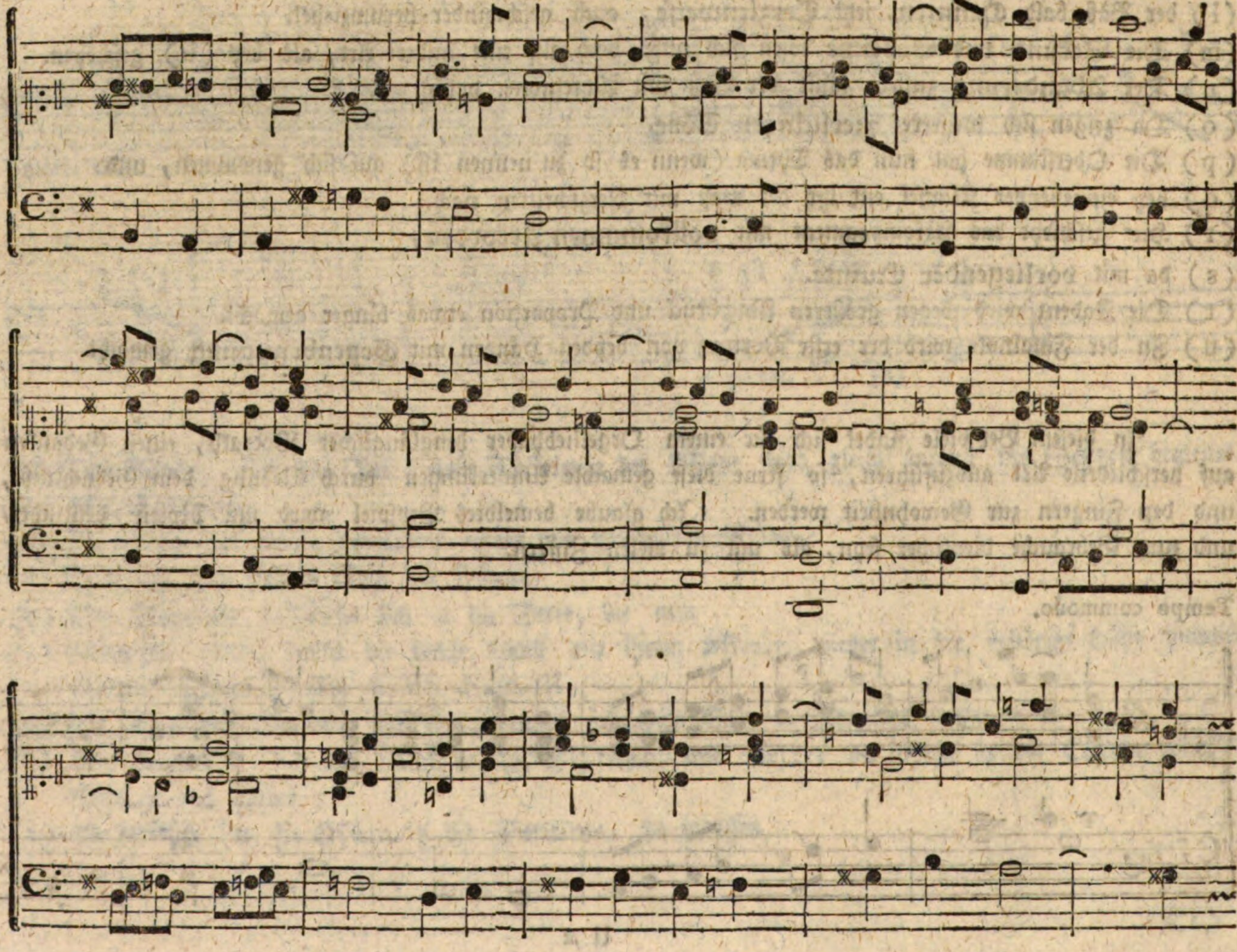
(i) Es verkehrt sich die Oktav in die Septime, da indessen

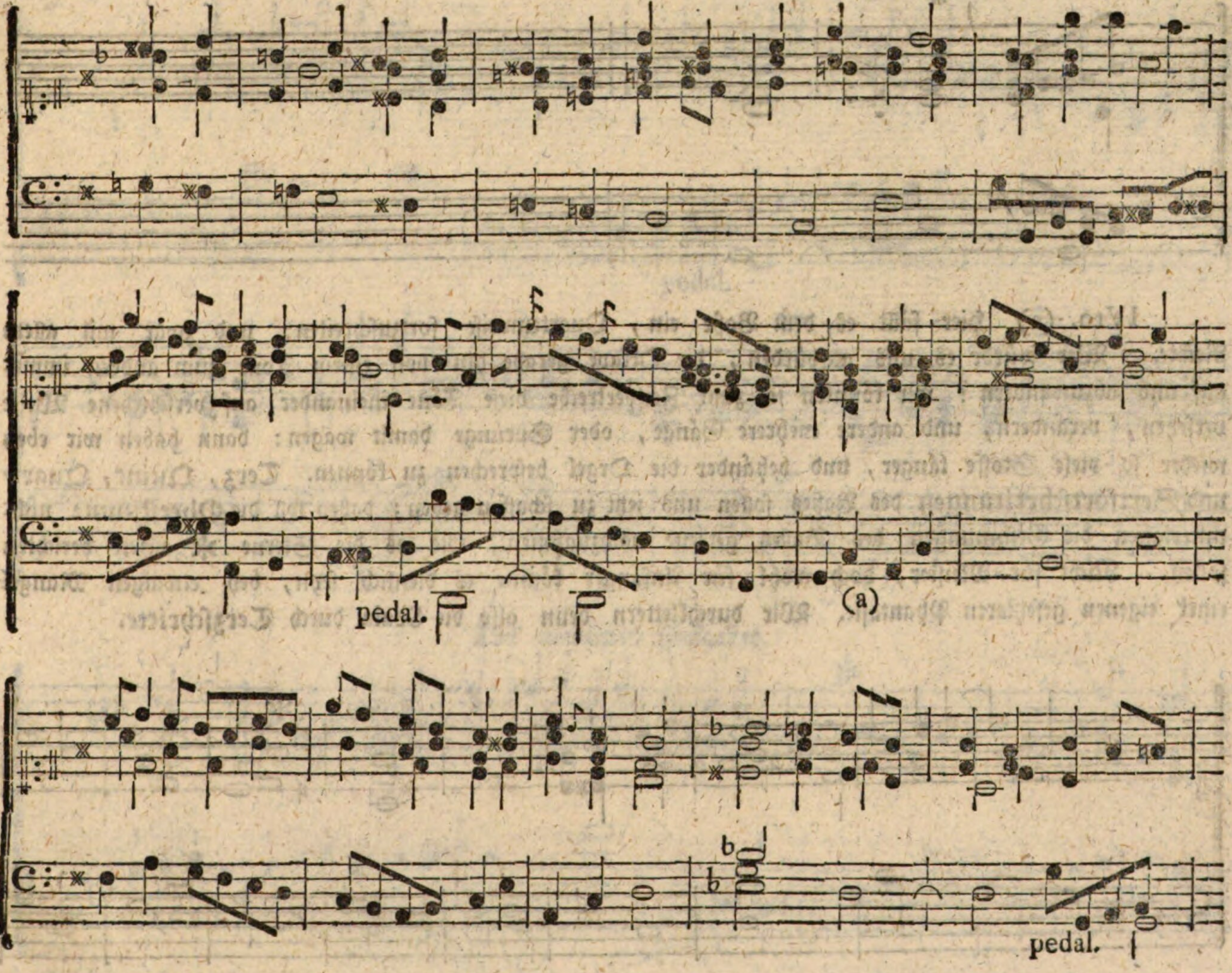
(l) der Baß bald Quinten, jetzt Terzienweise, auch geschwinder herumziehet.
(m) Die Sekund und Septime lösen sich auf, doch auf eine andere Art, als bey (b) geschehen.
(n) Der Abänderung zuliebe läuft der Baß mit Achtelnoten dahin.
(o) Da zeigen sich mehrere zierlicheren Töne.
(p) Die Oberstimme hat nun das Thema (wenn es so zu nennen ist) auf sich genommen, und
(q) bey eingehender Klausel eilt ihr der Baß mit Terzschritten nach.
(r) Hier geschieht das Akkompagment mit vollkommnen Akkorden,
(s) da mit vorliegender Quinte.
(t) Die Kadenz wird wegen größeren Nachdruck und Proportion etwas länger gemacht.
(u) In der Finalnote wird der erste Vortrag von beyden Händen mit Gegenbewegung gemacht.

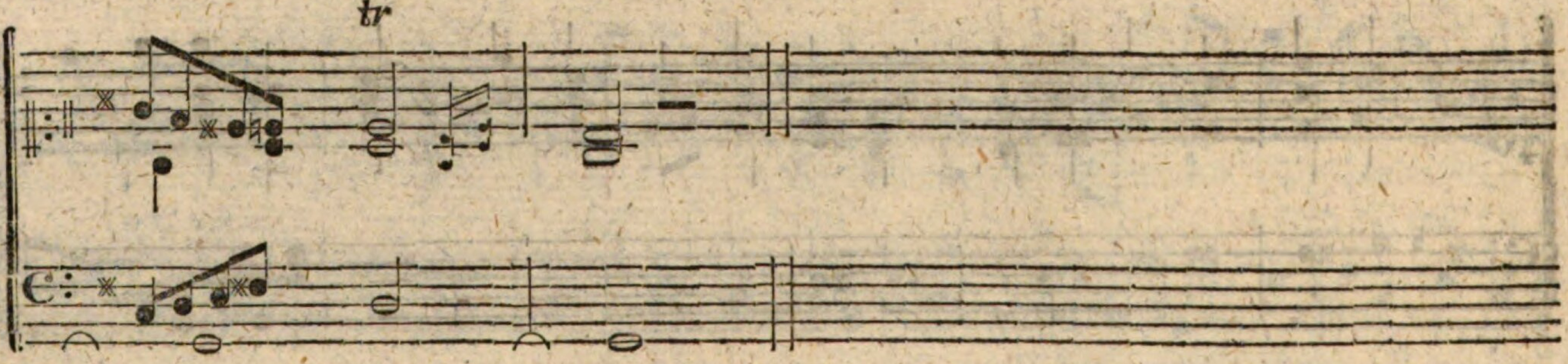
In diesem Beyspiele findet sich für einem Orgelliebhaber hinglänglicher Vorrath, einen Gedanken auf verschiedene Art auszuführen, so ferne diese gemachte Anmerkungen durch Uebung dem Gedächtniße, und den Fingern zur Gewohnheit werden. Ich glaube bemeldtes Beyspiel wird mit Noten deutlicher, und zum Gebrauche dienlicher seyn, als mit zu vielen Ziffern.

Tempo commodo.

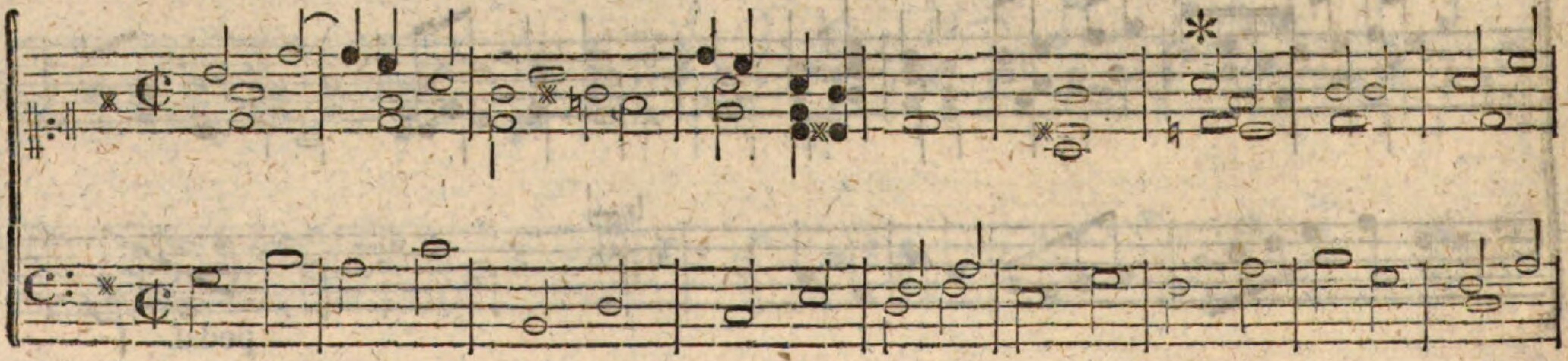


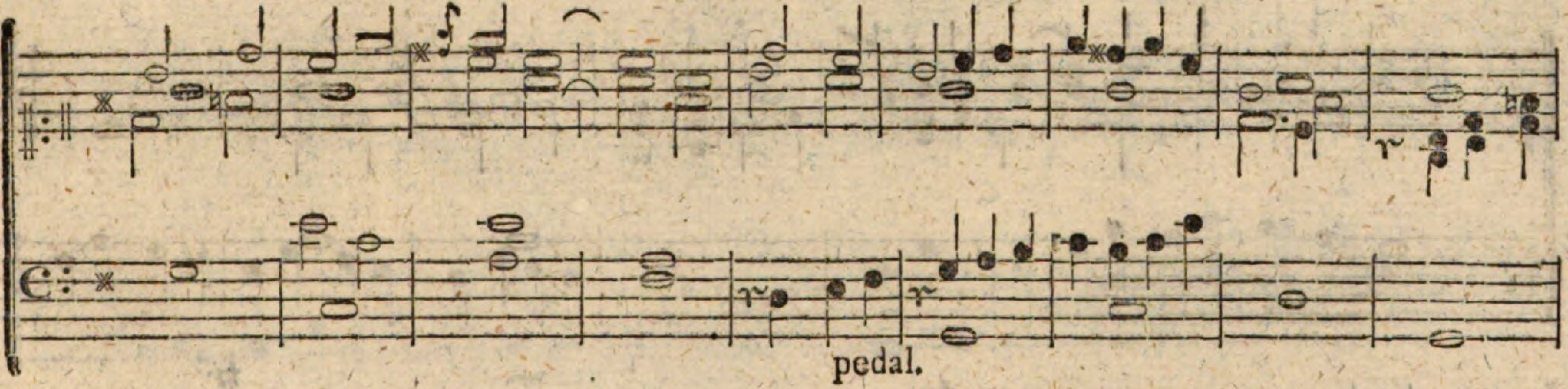


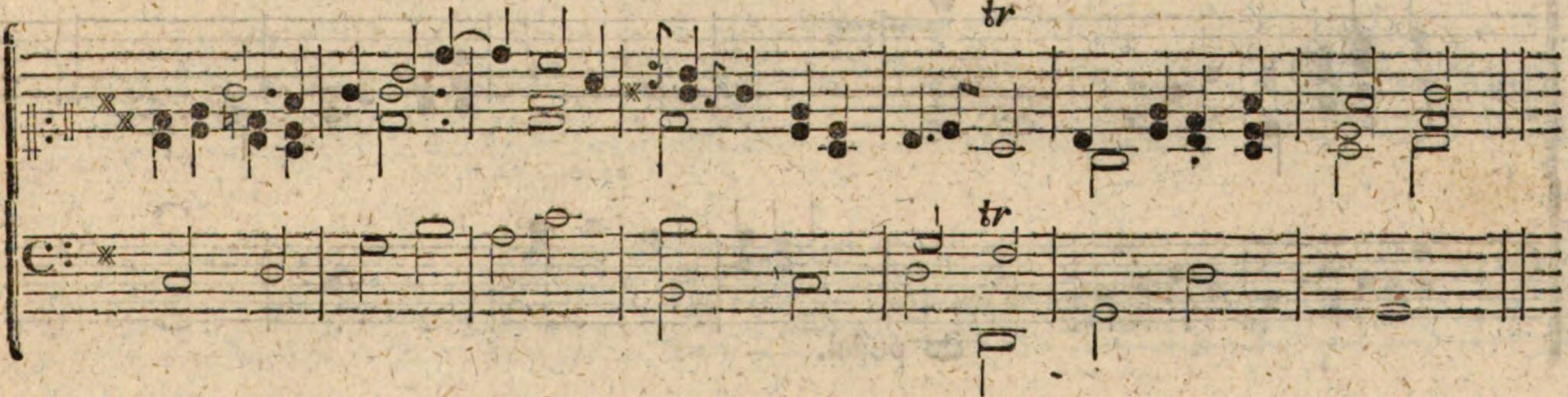

pedal.
(a)
pedal.



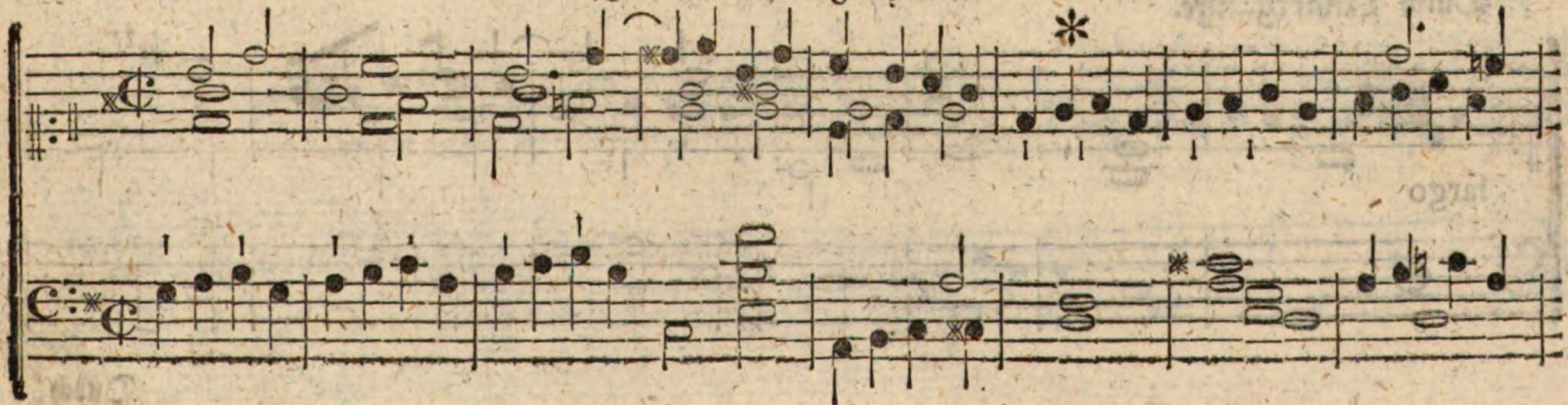
IVto. (a) Hier fällt es dem Baße ein, Quartenweise fortzuschreiten: und zwar mit allem Rechte. Wer würde es uns aufbürden, die Oktave gerade hin von einem Tone zum andern immer auf und abzuwandern? wir könnten ja zum Zeitvertreibe diese Töne ineinander auf verschiedene Weise versetzen, verändern, und andere mehrere Gänge, oder Sprünge damit wagen: dann haben wir eben wieder so viele Stoffe länger, und behänder die Orgel besprechen zu können. Terz, Quint, Quart, und Sextfortschreitungen des Baßes sollen uns jetzt zu schaffen geben; dabey soll die Oberstimme nicht unterlassen die Gesinnungen des Baßes getreue nachzuahmen, wie es die Sterne * allzeit berichten sollen. Nicht für Meister, doch wohl für Anfänger könnte es dienlich seyn, bey etwaigen Mangel einer eigenen gesetzteren Phantasie. Wir durchklettern denn also die Scala durch Terzschritte.

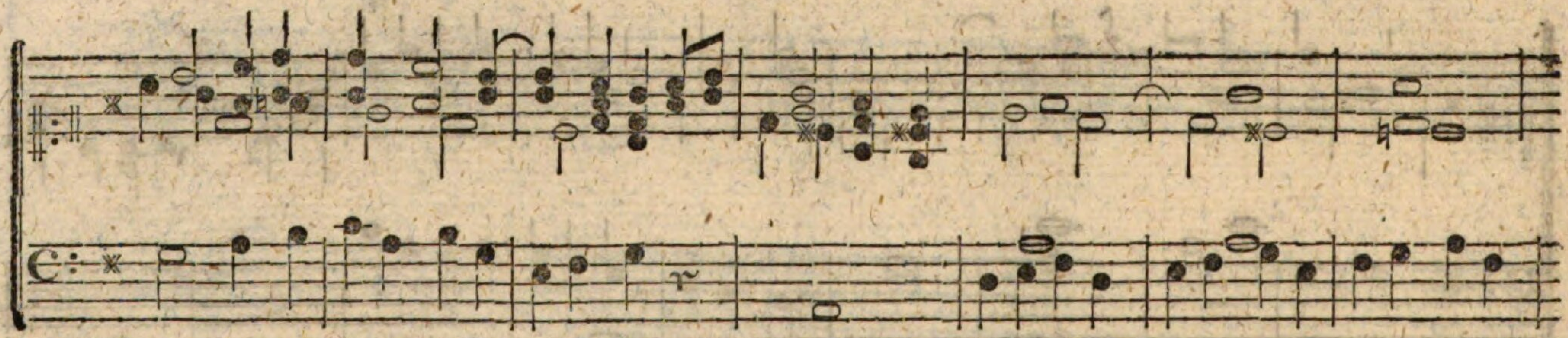


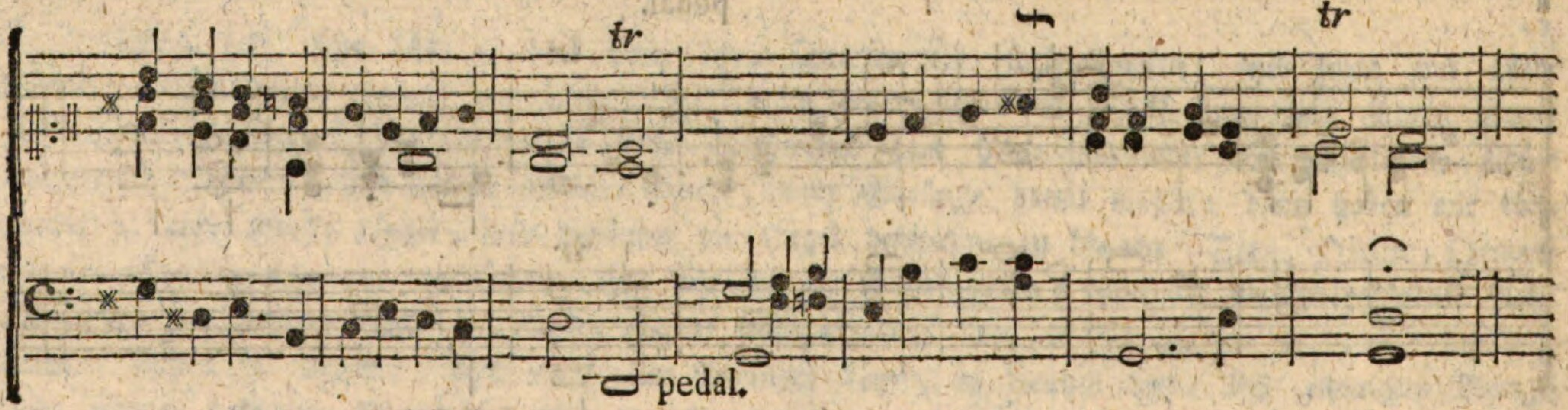




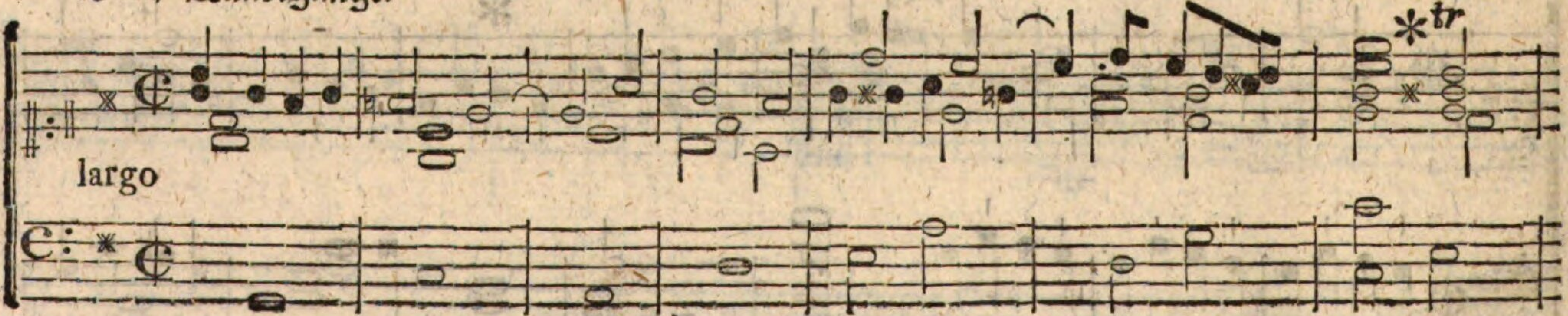
Des nämlichen Innhaltes.



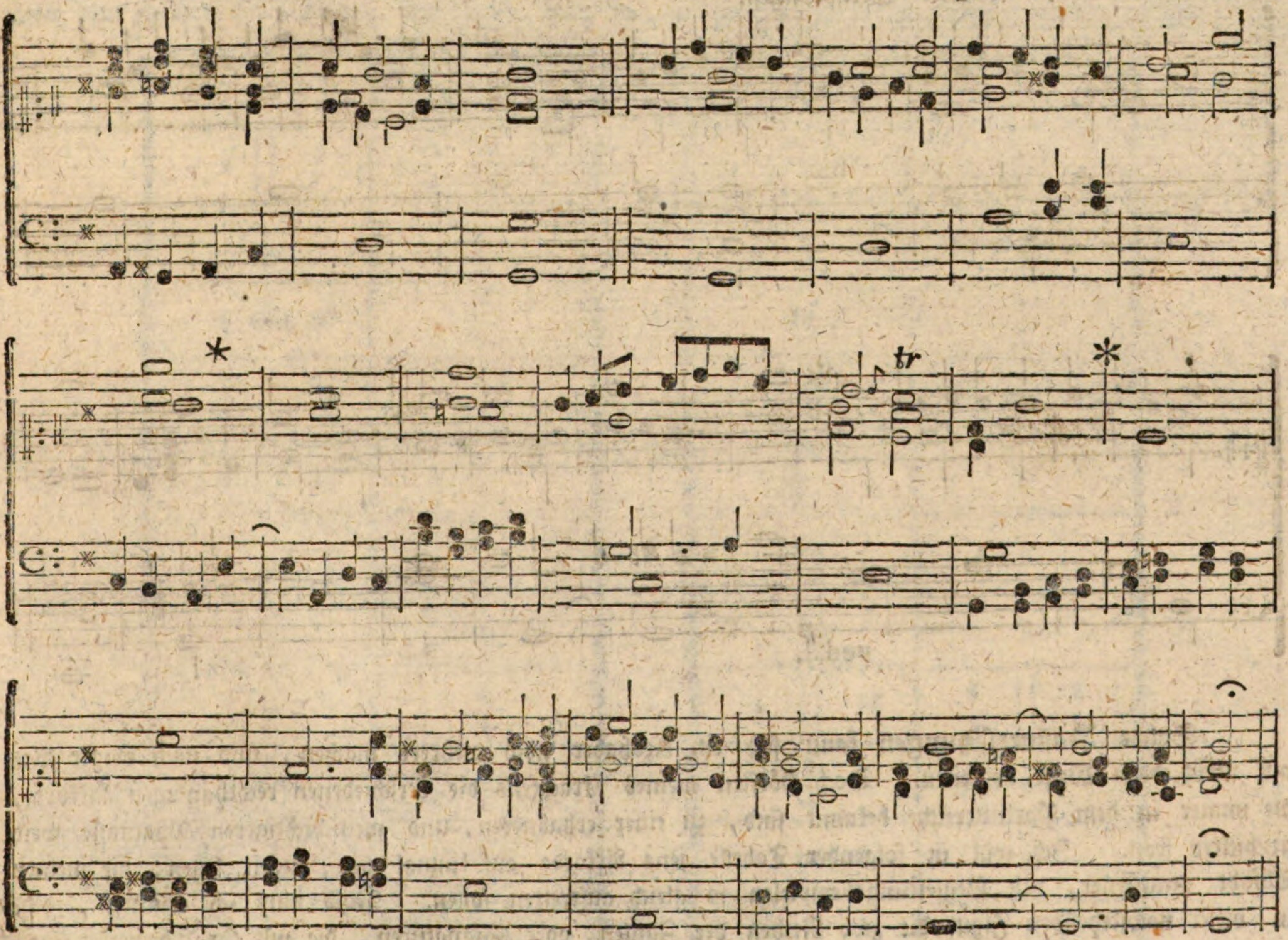




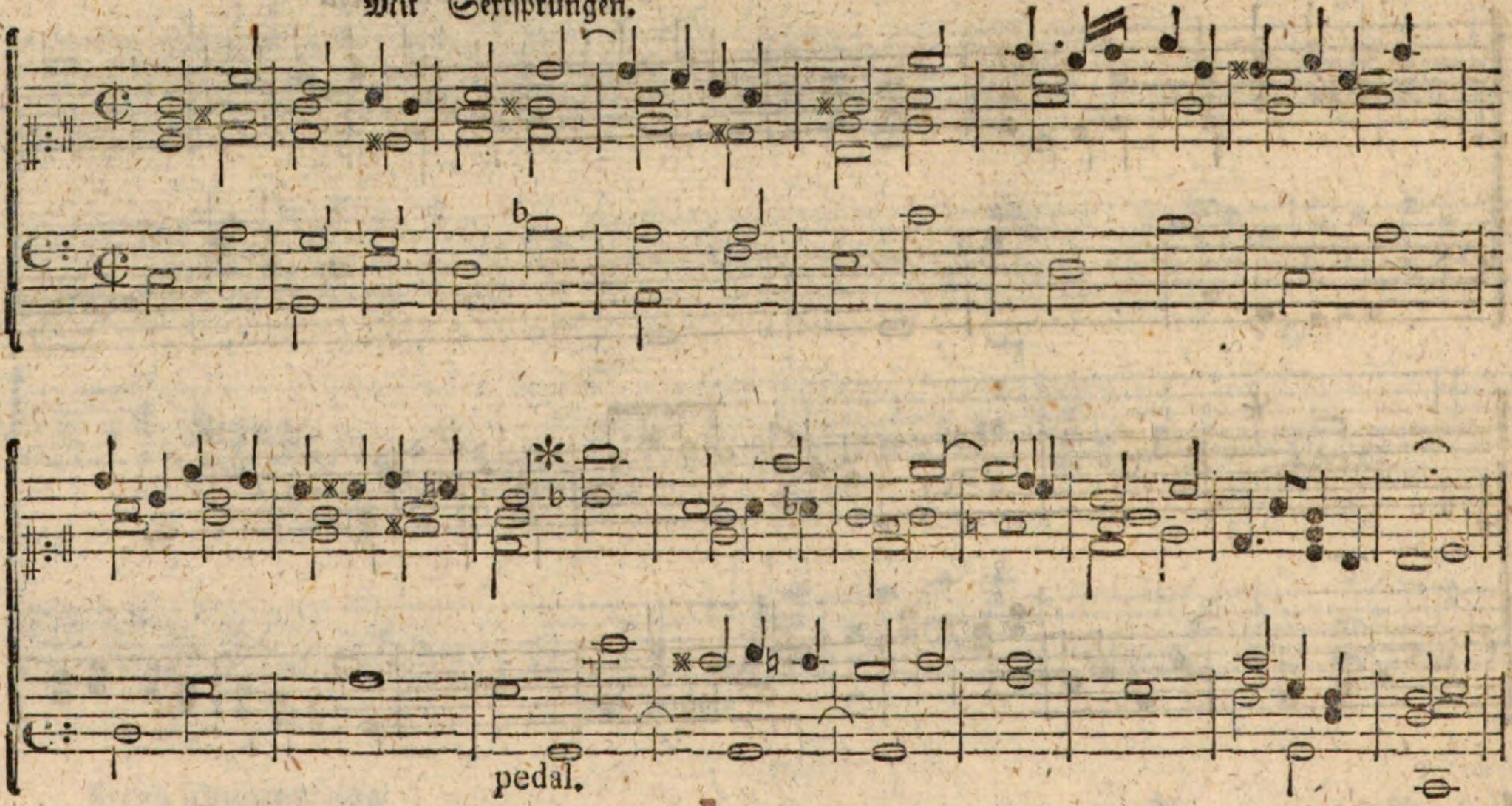
Durch Quartgänge.



Durch Quint-Passagen.



Mit Sextsprüngen.



Solche Baßversetzungen kann sich ein Liebhaber noch mehrere machen, und nach obiger Art auf verschiedene Weise begleiten. Doch dörften meines Erachtens die verschiedenen rechthändigen Akkorde, die immer in dem Partiturreiche bekannt sind, zu einer erhabneren, und weitschichtigeren Phantasie weit geschickter seyn. Ich will in folgender Tabelle jene Akkorde auf einmal vor Augen legen, die meiner Absicht gemessener, mit Begleitungsbeyspielen so gleich auftretten sollen. Noch muß ich erinnern, daß in dieser nachstehenden Figur die zwo Reihen der Zahlen, oder Signaturen, die mit (1) bemerket sind, un-

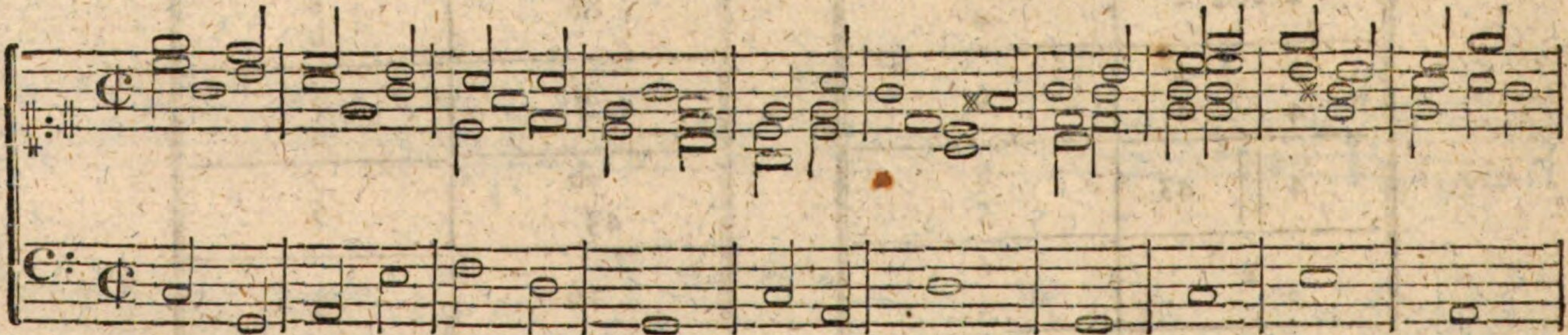
jene Ziffer sind, die schon in einer Partiturstimme angesetzet sind: die aber auf der nächsten Kolumme unter dem Zeichen (2) stehen, jene Ziffer seyn, die zu den vorigen mitgenommen werden müssen.

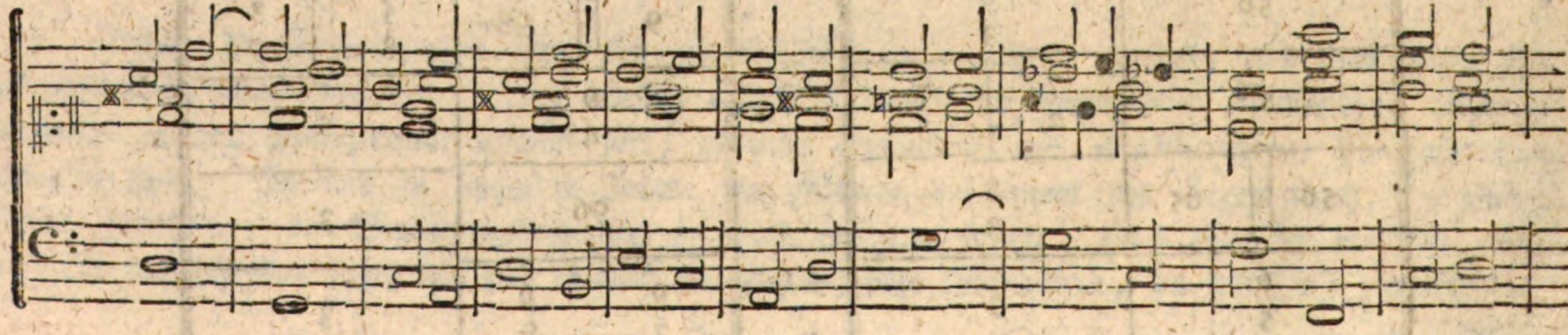
1	2
♮ 3 ✕ b	8 5 5 8
2 ‖ 4 2	6 4 ‖ 6
5 2	2
4̸ oder 2✱	6 4
3 4 2✱ 4	6
4 ‖ 43	8 5
4	6 2
4b	6 6 | 6
5b	6 3
5✱	7 2 | 7 3
56 ‖ 65	8 3
6 5	3

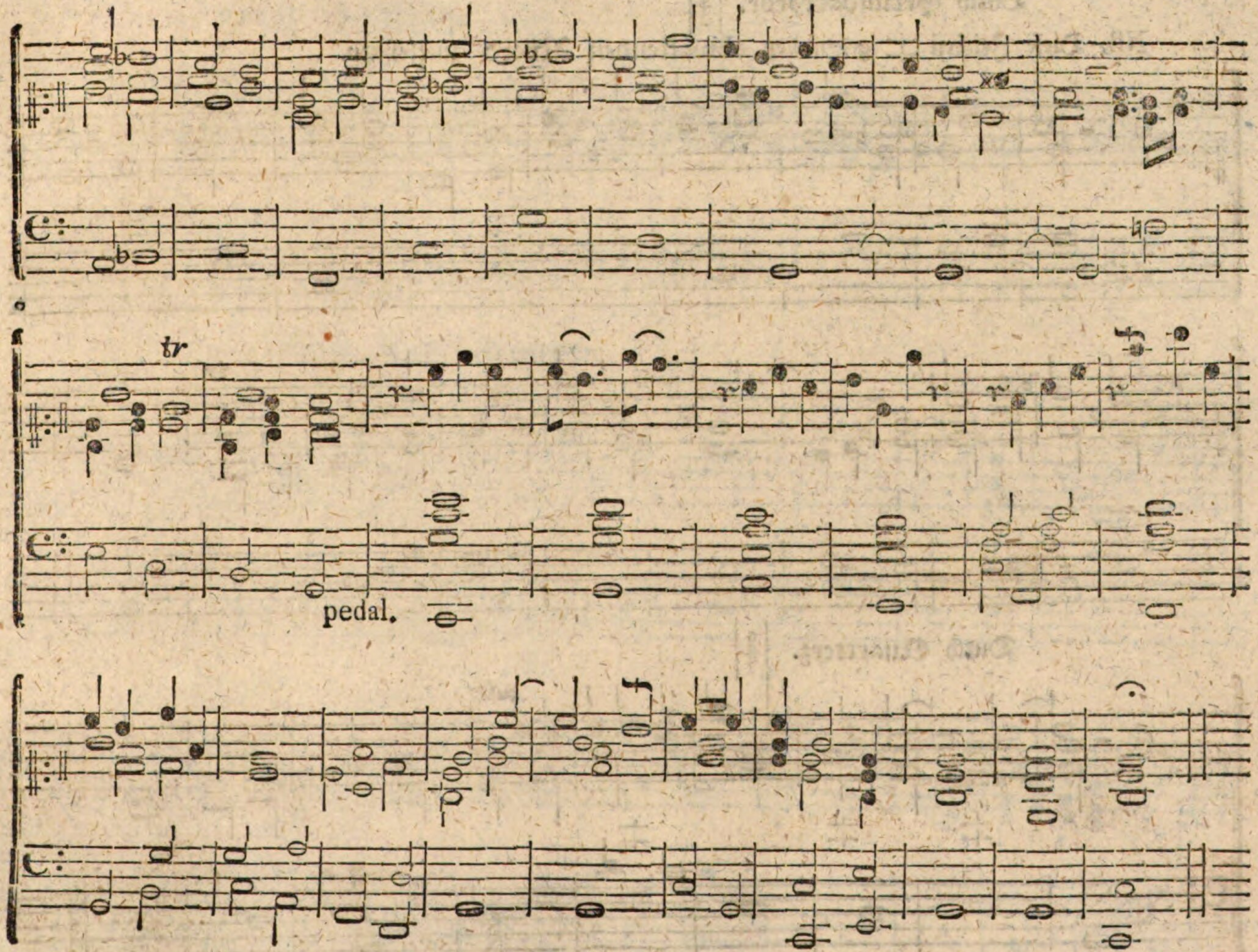
1	2
6 4 5 3	3
6	8 3
6̸	4 3
6b	8 b
7	5 3
7b 43	5
76	3
7 4 2	5
9 ‖ 98	5 3 ‖ 3 5
9 4	5
96	3
9 7 6 8	3

Die wichtigsten dieser Akkorde sollen nach der Vorschrift des 3ten §. Num. I. und 3 in den Beyspielen den Stoff zu einer kleinen Phantasie geben. Ein Anfänger darf nur die Partiturstimme die vor ihm liegt, ansehen, so wird er verschiedene Stellen, und wichtigere Akkorde sogleich ansichtig werden, die er, um geschwinde einen Diskurs mit der Orgel haben zu können, nachzufolgenden Plan ausführen könnte.

Erstens durch vollkommene Akkorde. | 8 5 3 |

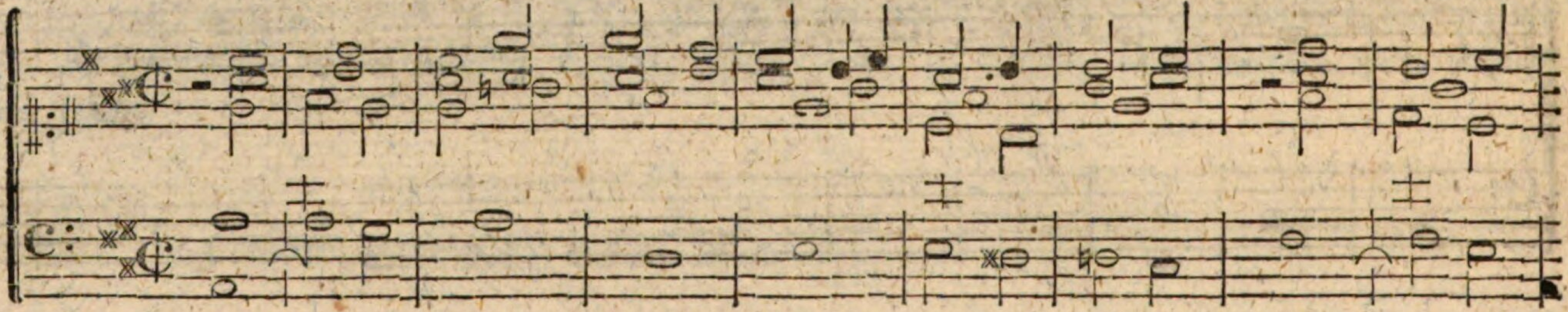


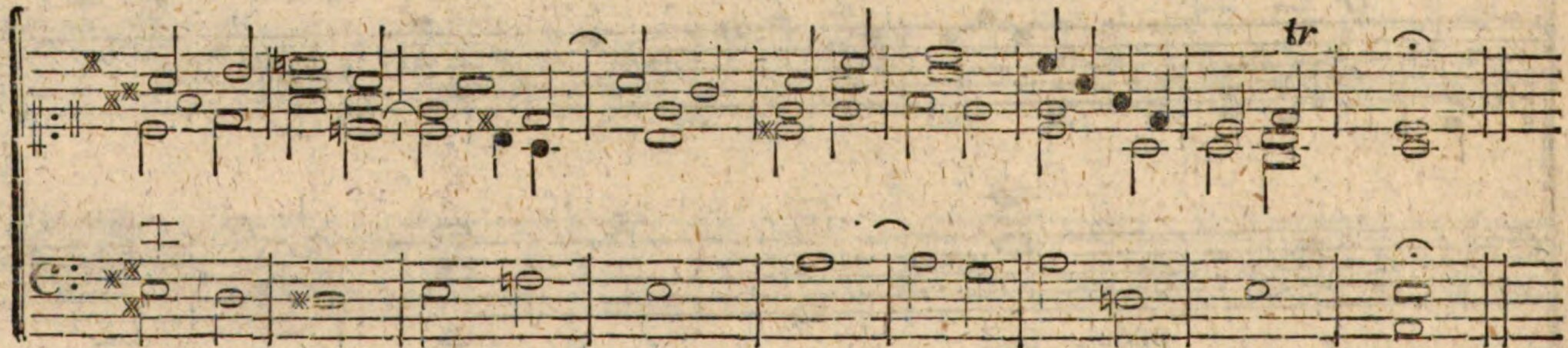



tr
pedal.

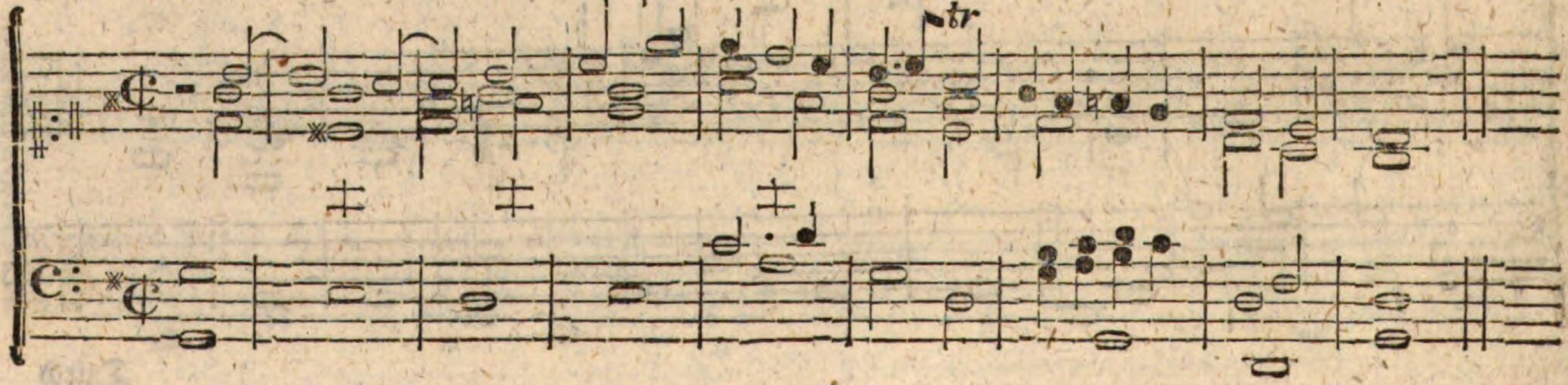
Durch Sekundakkorde. $\begin{vmatrix}6\\4\\2\end{vmatrix}$

NB. Diese Zeichen ╪ geben den obwaltenden Akkord zuerkennen.

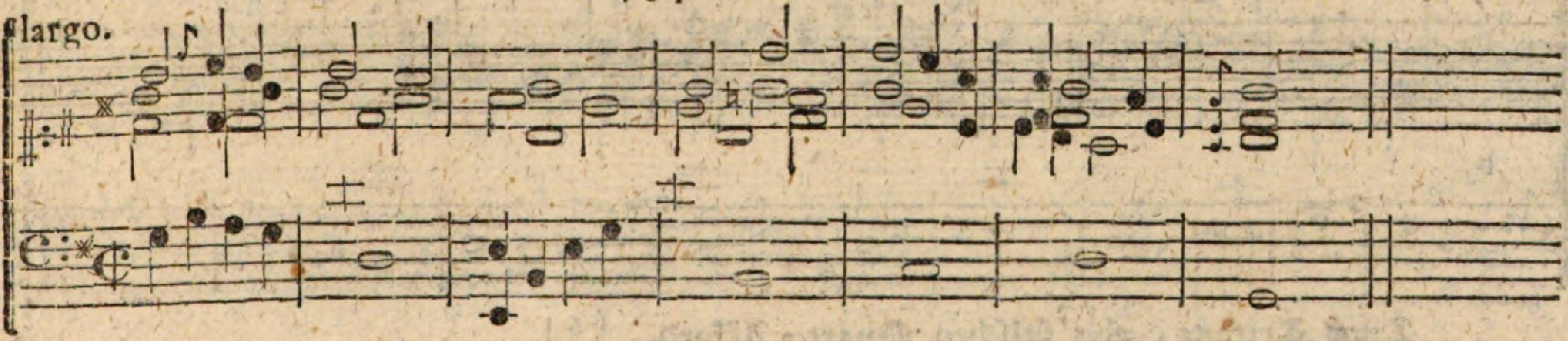




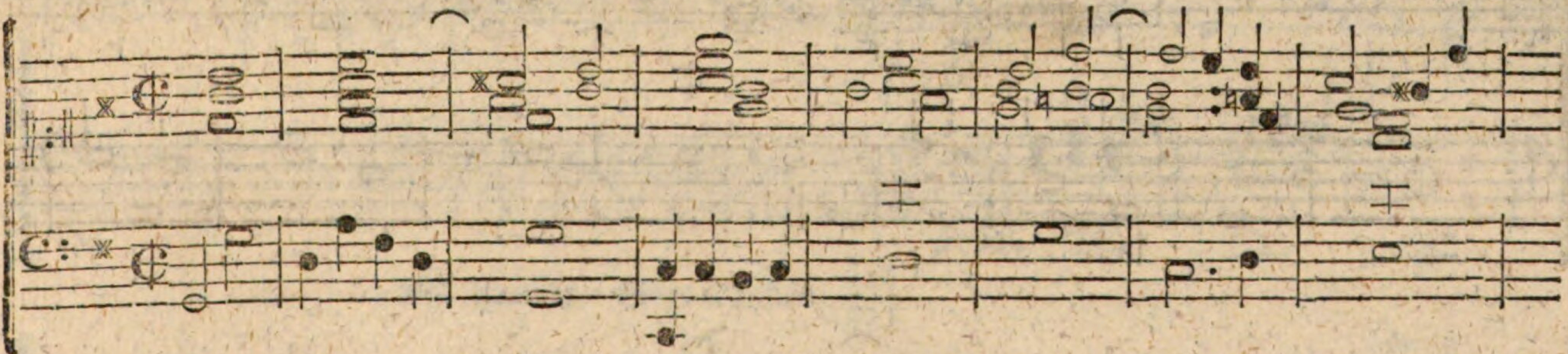
Durch Quartterz. $\begin{vmatrix}6\\4\\3\end{vmatrix}$

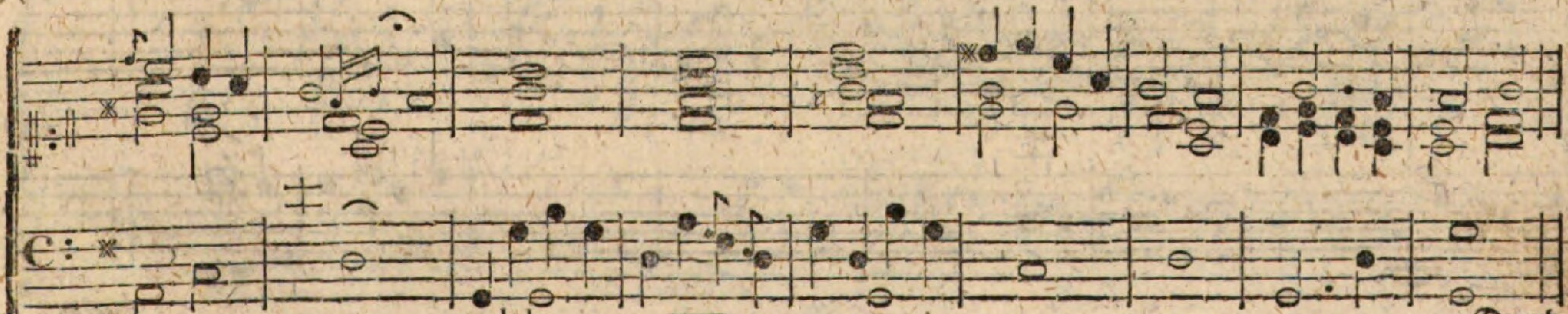


Durch Quartsexten. | 4 8 6 |

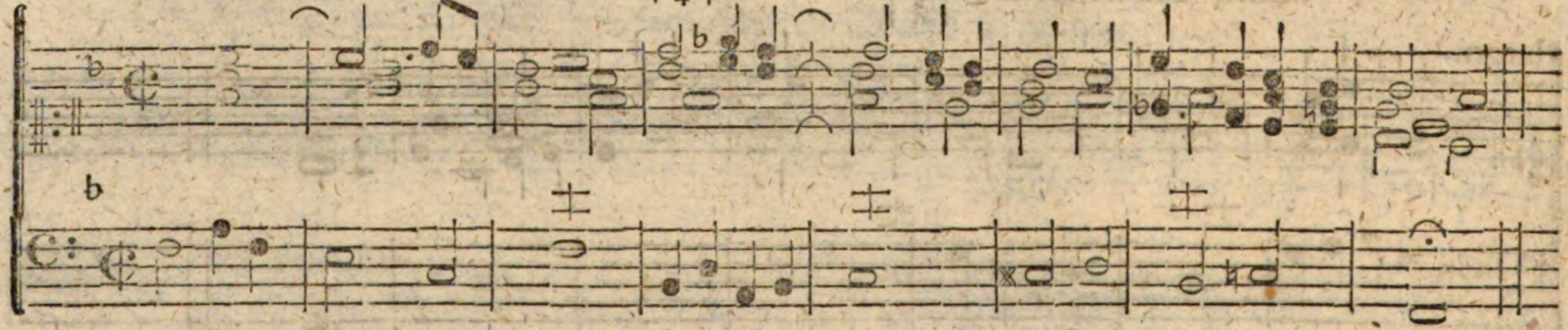


Durch Quart-Septimen. | 7 5 4 3 |

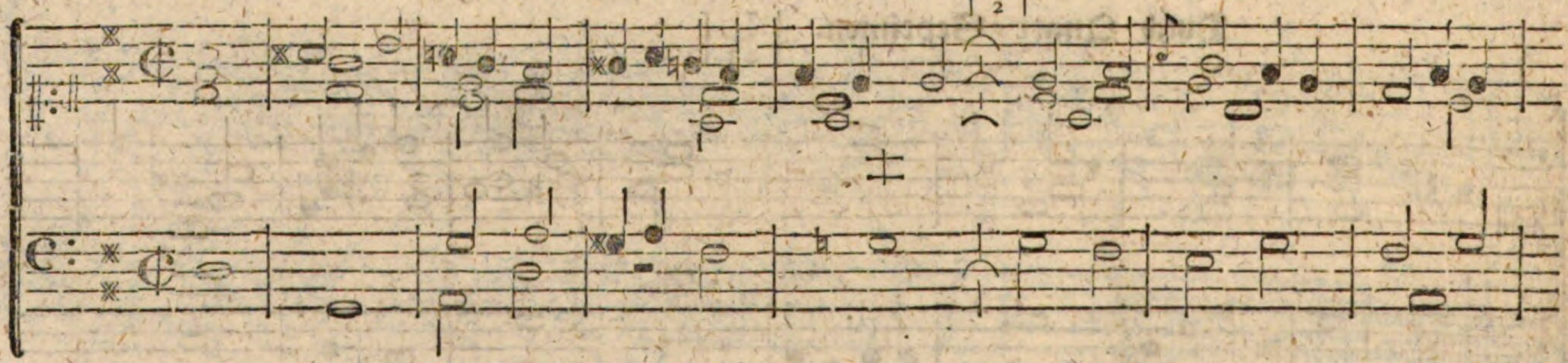


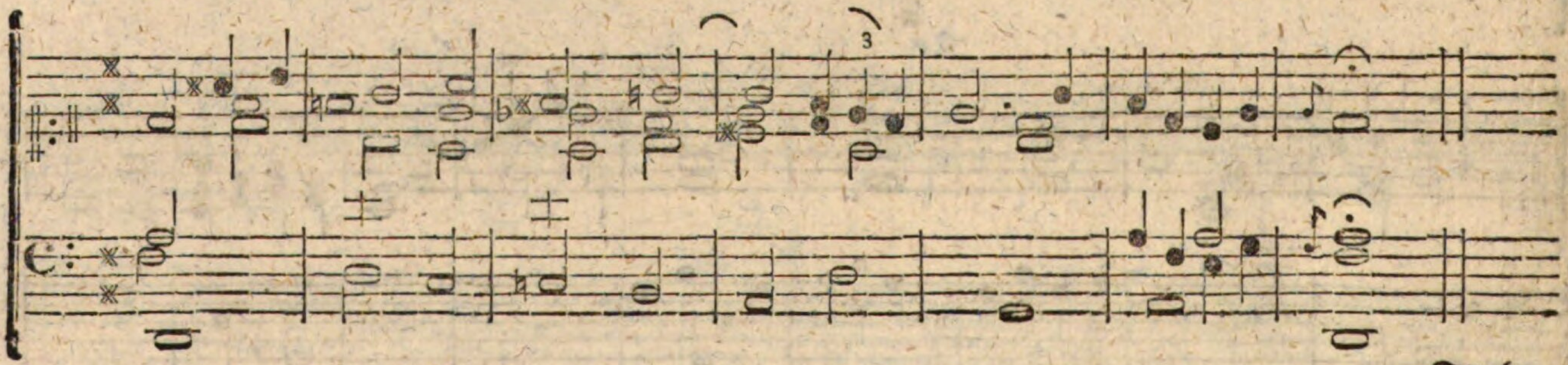


Durch Quart-None. | 9 5 4 |

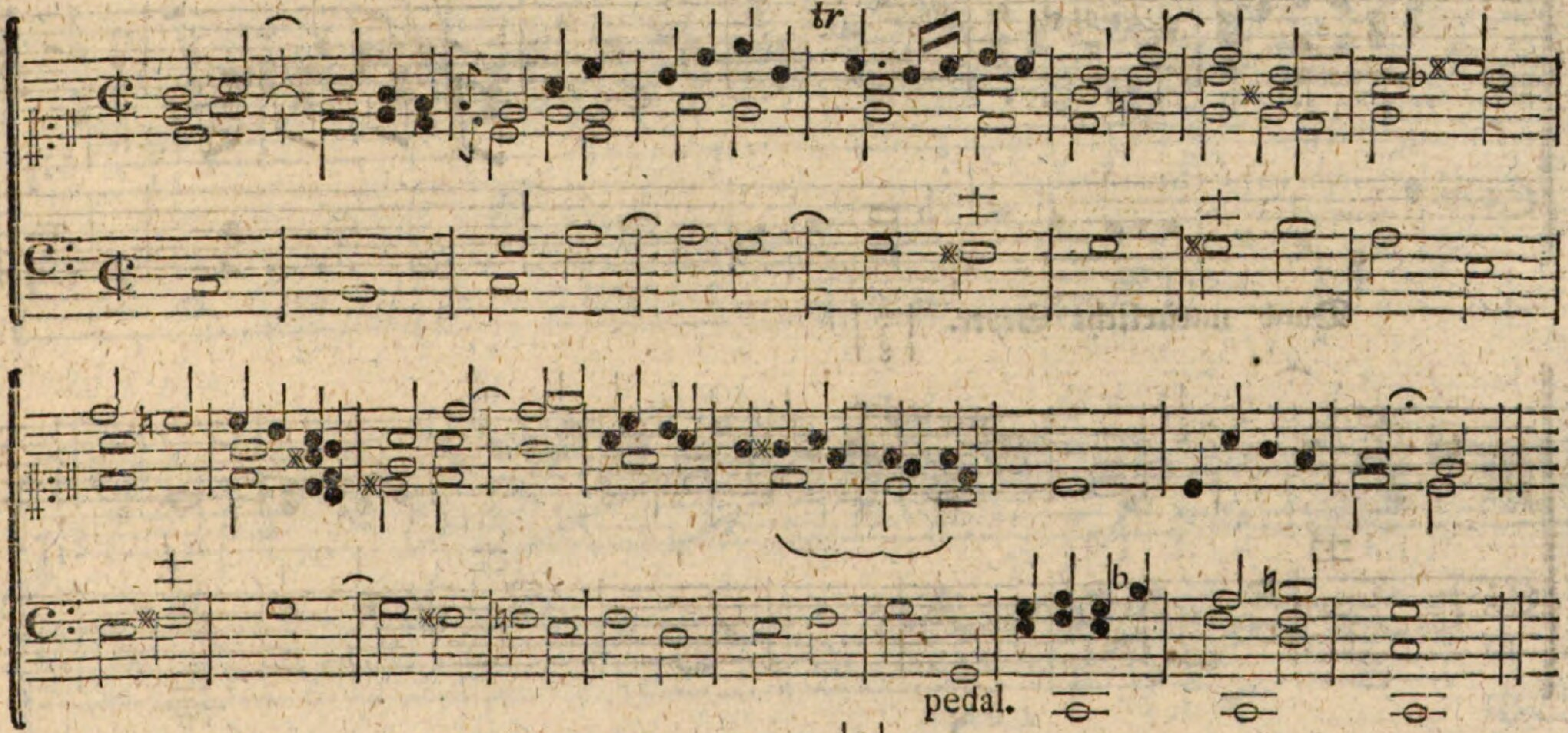


Durch Tritons, oder falschen Quart-Akkord. | 6 ♯ 2 |

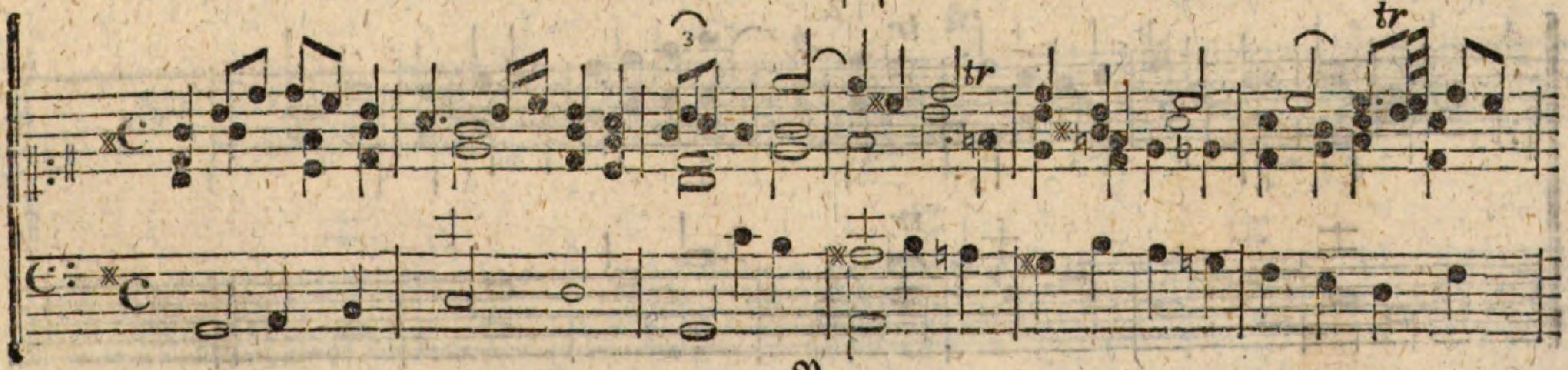


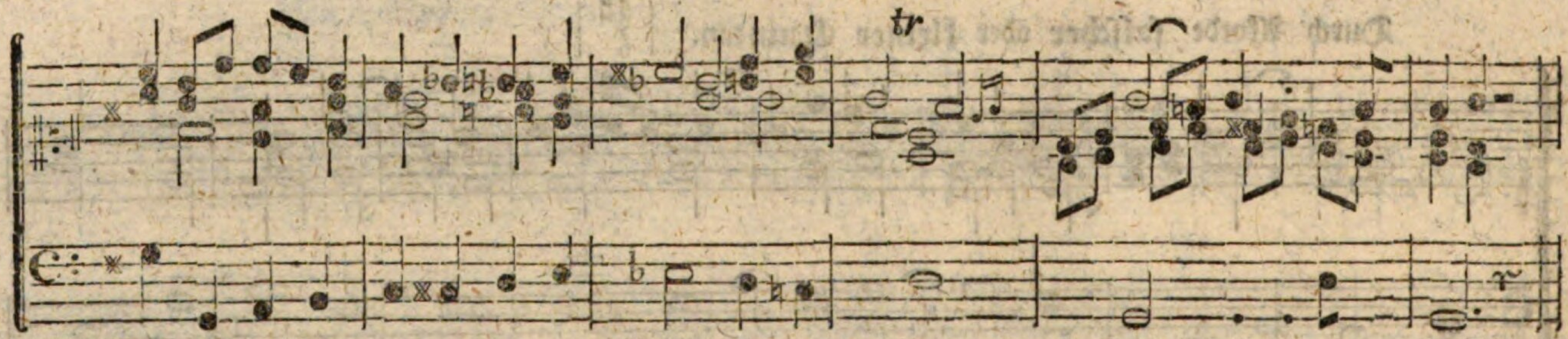


Durch Akorde falscher oder kleiner Quinten. | 5♮ 3 6 |

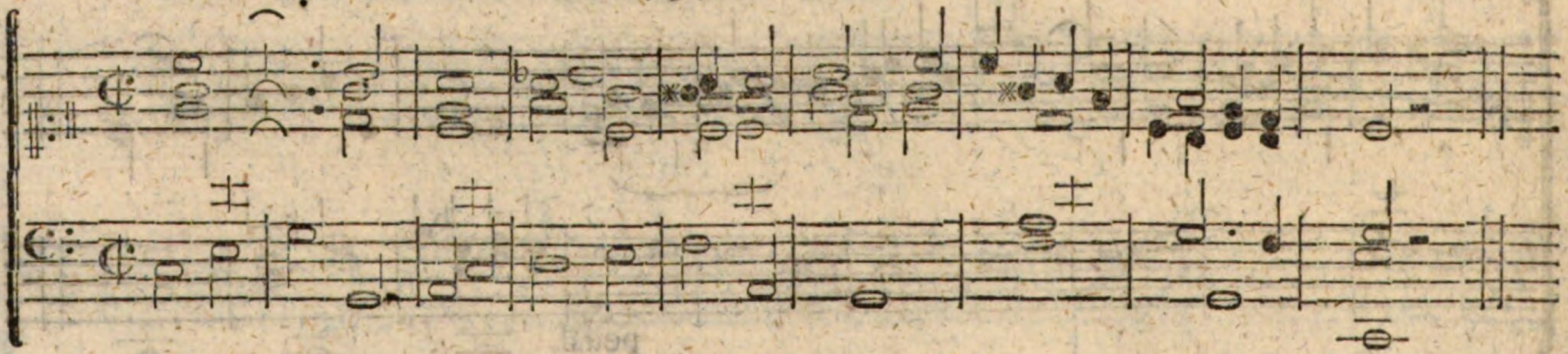


Mit Quint-Sextakorden. | 6 5 3 |

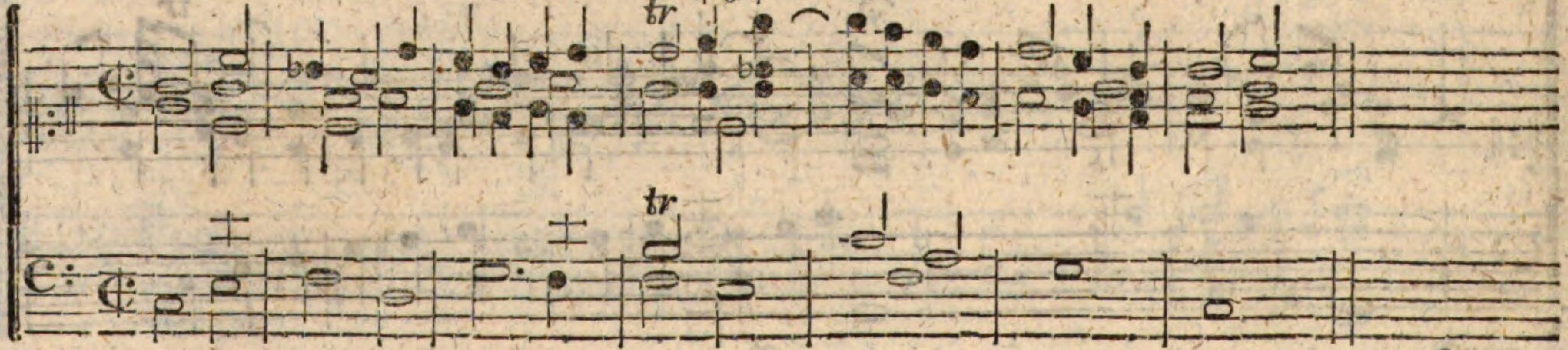




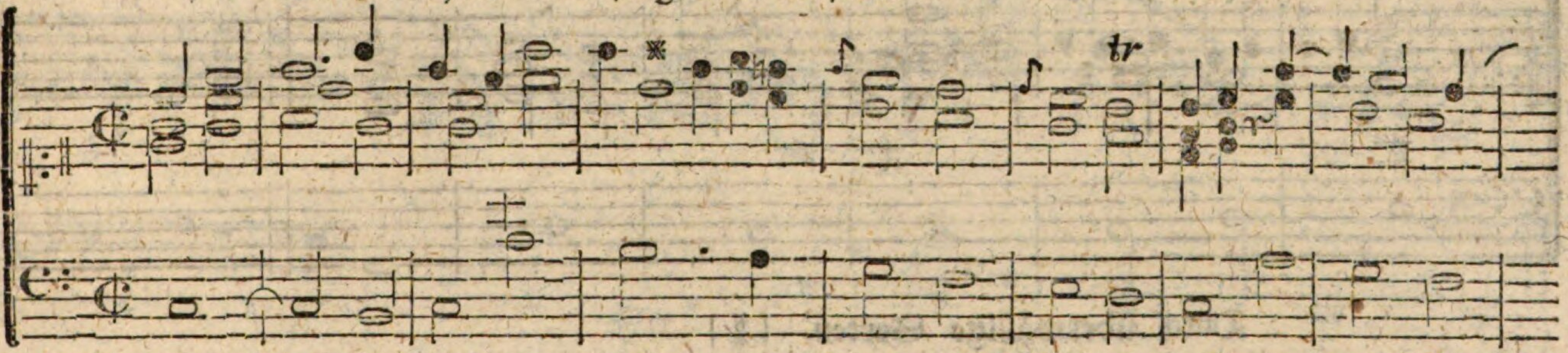
Durch natürliche Sexte. $\begin{smallmatrix}6\\3\\8\end{smallmatrix}$

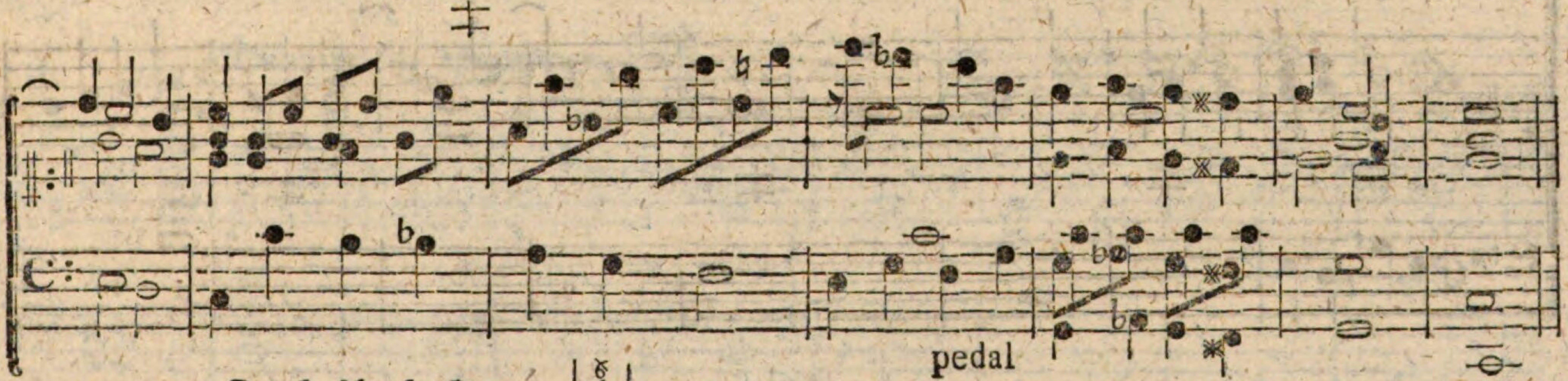


Durch verdoppelte Sexten. $\begin{smallmatrix}6\\3\\6\end{smallmatrix}$

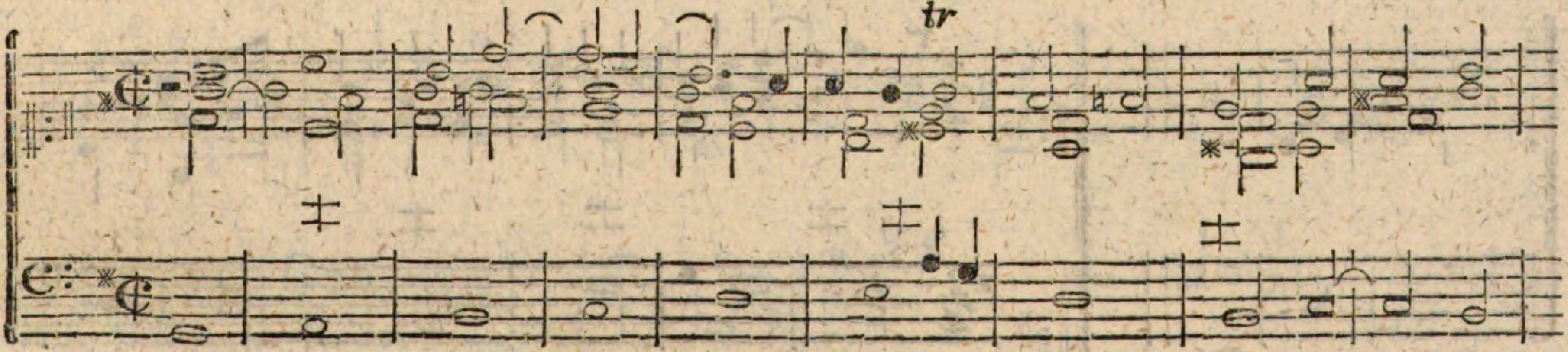


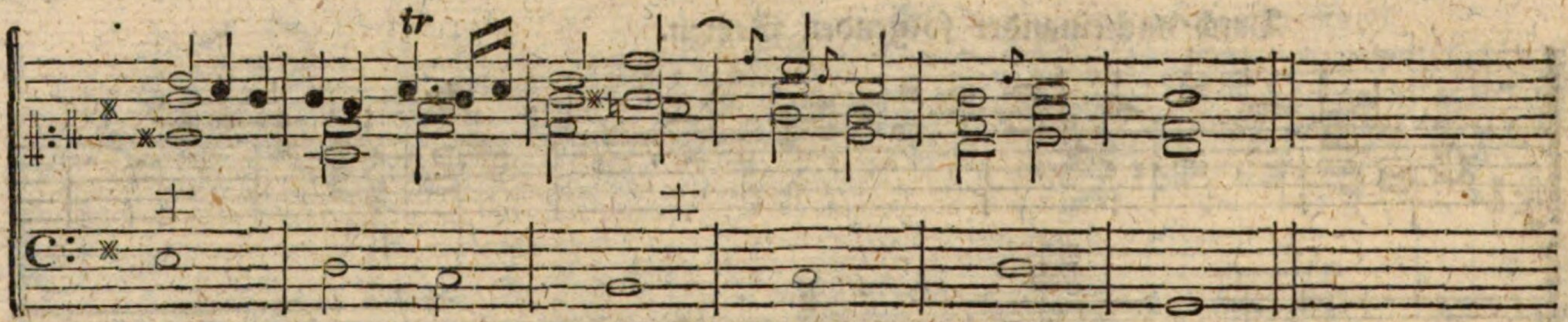
Durch nacheinander folgenden Sexten.



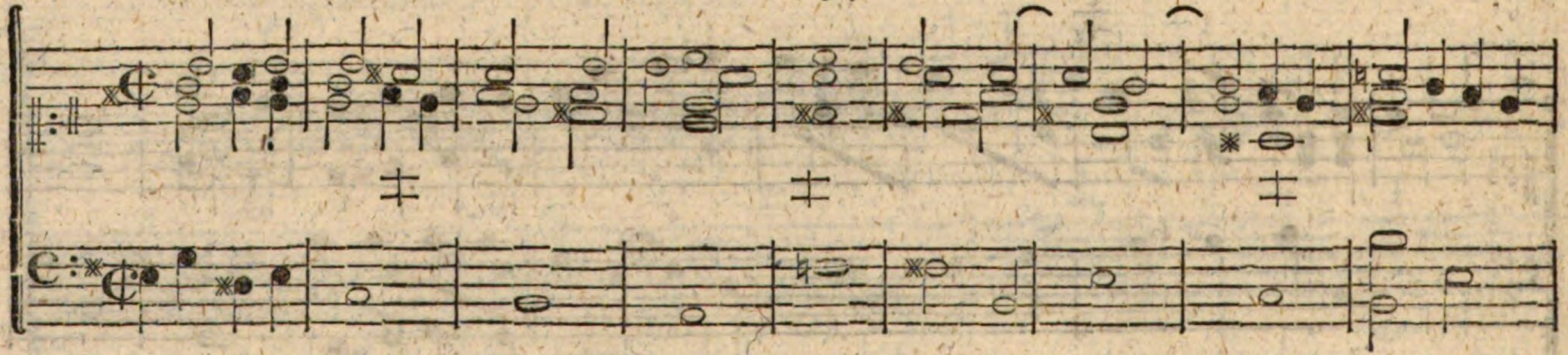


Durch scharfe Sexten. 6 4 3

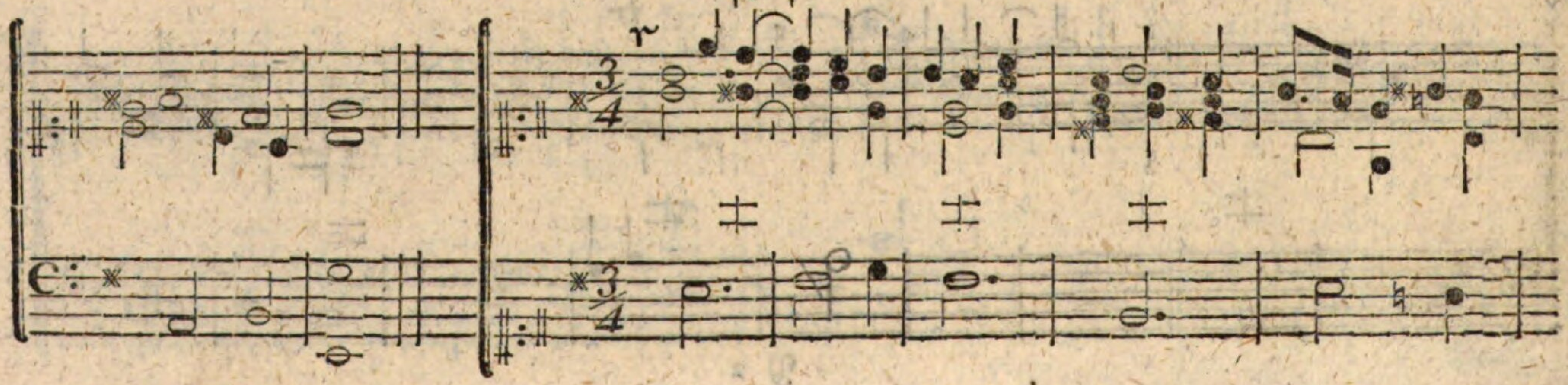


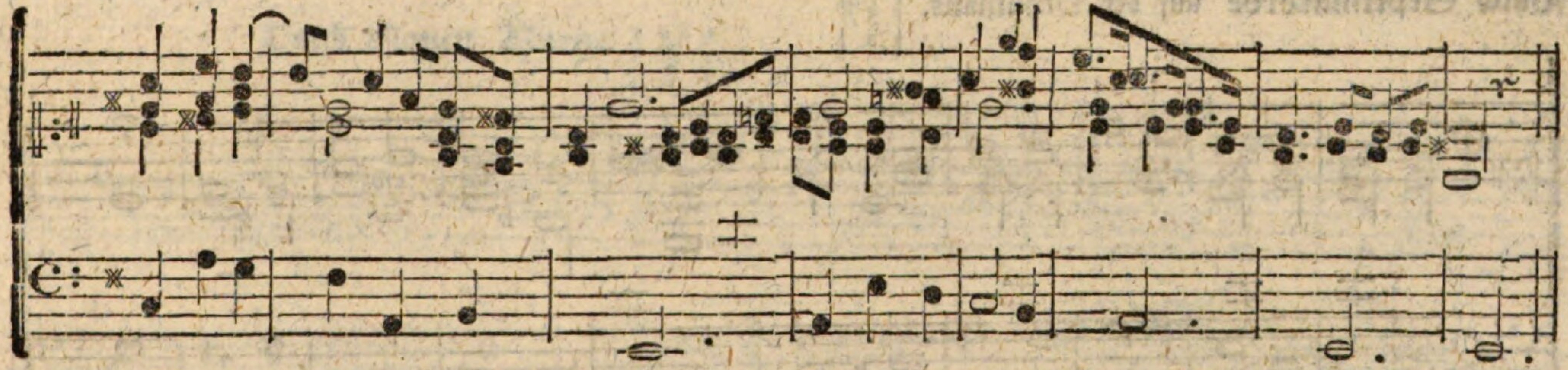


Durch übermäßige Sexten.

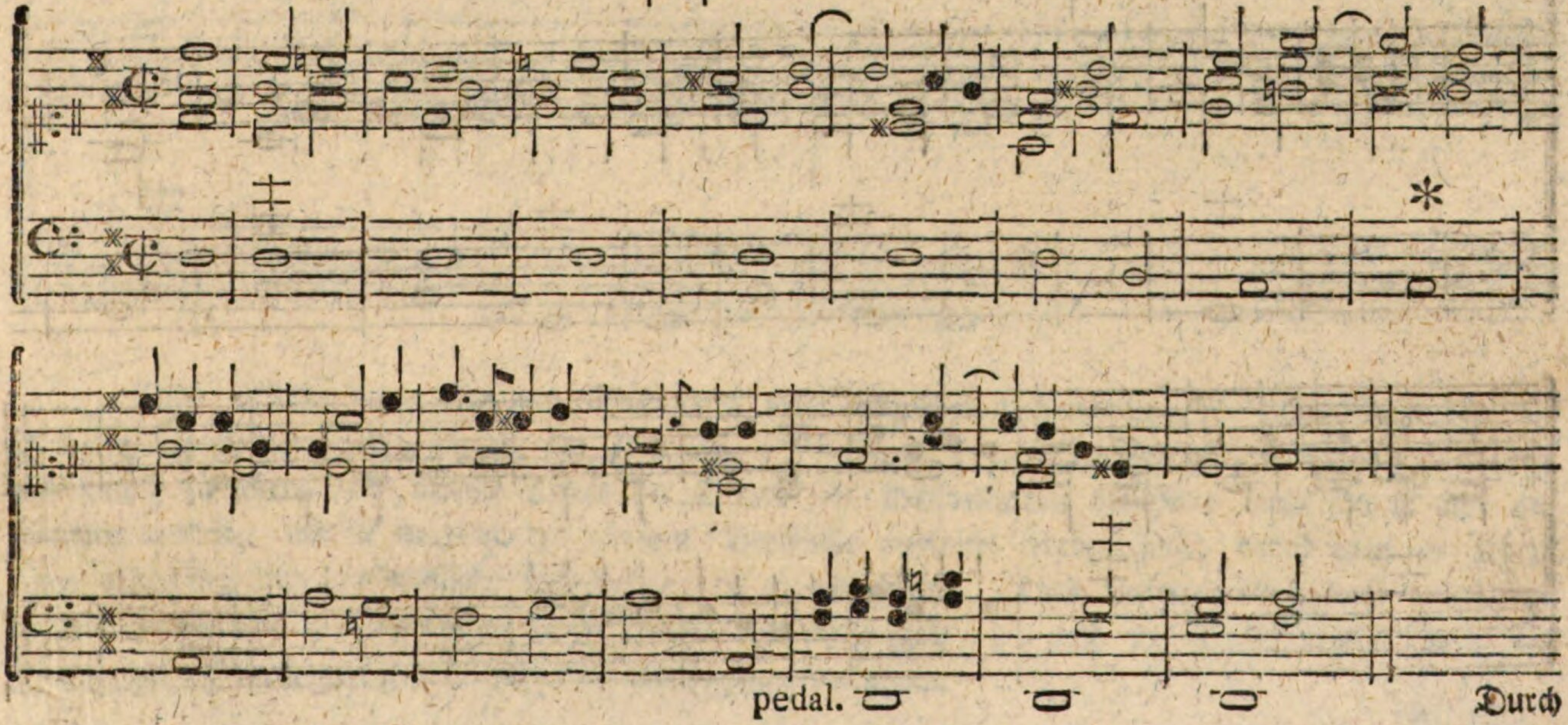


Durch kleine Septimen.

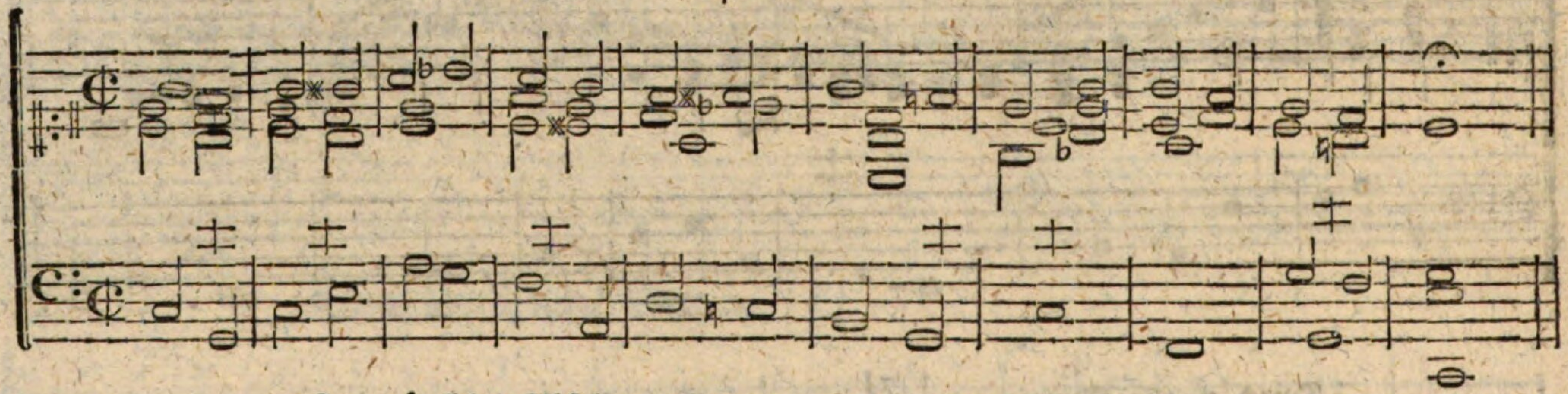




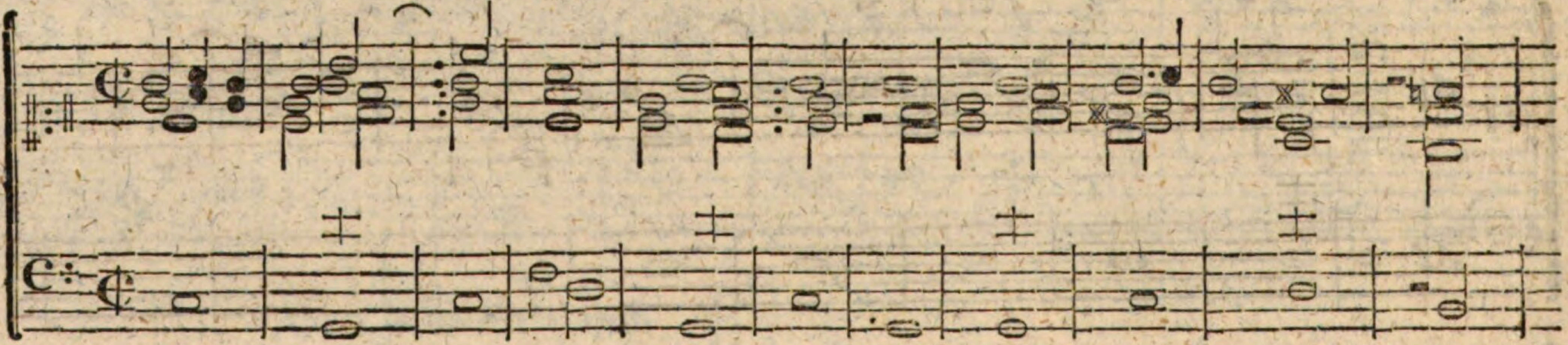
Durch große Septimen. | 7 4 2 |

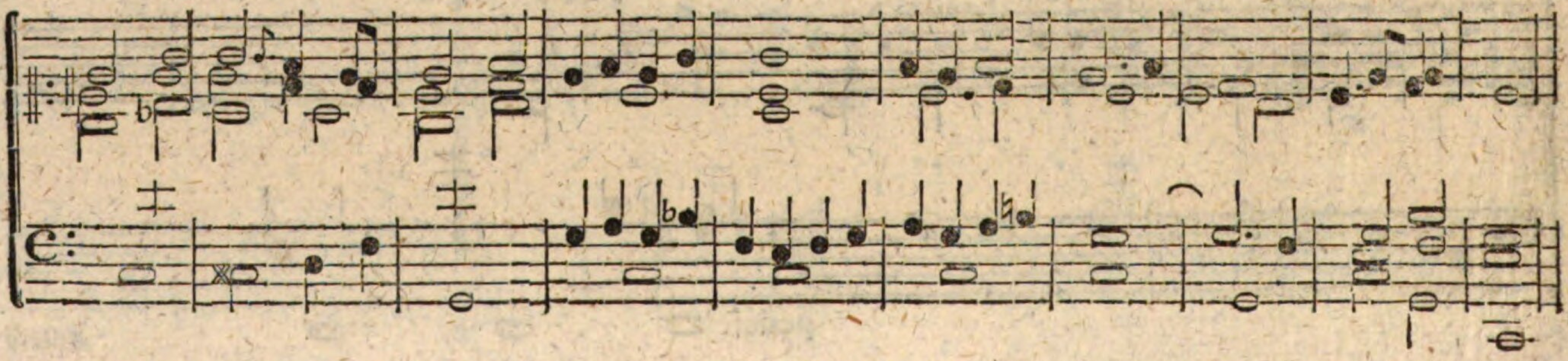


Durch Septimakorde auf der Dominans. $\left|\begin{smallmatrix}7\natural\\5\\3\end{smallmatrix}\right|$

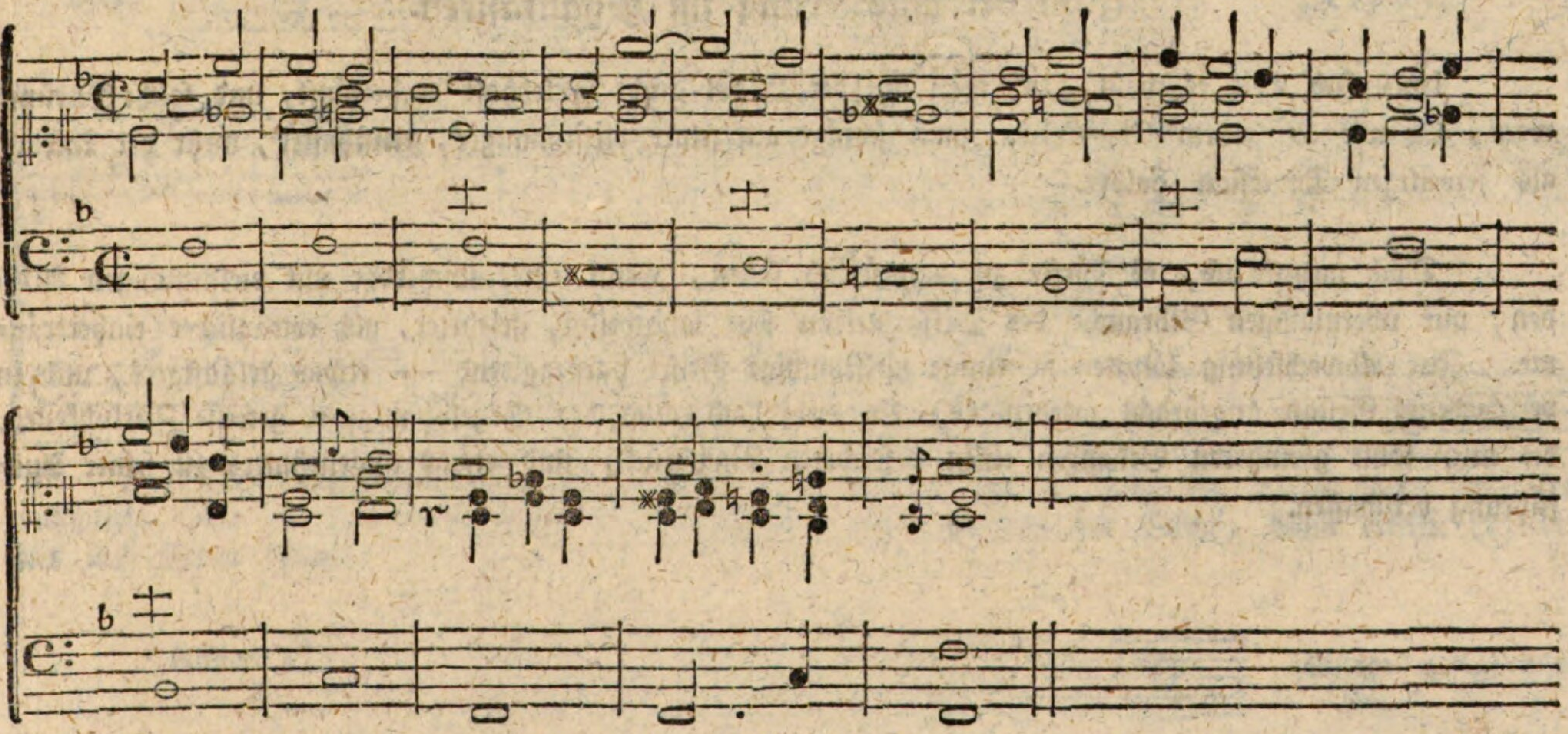


In nämlicher Absicht.





Durch Nonen Akorde. | 9 8 5 3 |



Diese Akkorde sollen nun der Gegenstand einer nützlichen Uebung seyn. Man könnte hier die Tabelle der Dissonanten wie sie im 1ten Th. § VI. Num. 11. pag.75 und 76. zu Rathe ziehen, um auf einmal zu sehen, auf wasfür Tönen der Oktave jede Dissonanten beruhen: dann soll in acht genommen werden, wie sie in eben den vorigen Beyspielen resolviret worden sind, damit man in Kürze einen gelegnen, und regelmässigen Gebrauch davon machen könne. Diese Unternehmung kann noch leichter und angenehmer gemacht werden durch gewisse Auszierungen, die auch im Generalbasse, und zum Phantasiren gebraucht werden. Ich muß deren einige vorführen.

§ IV.

§. IV.

Von der Auszierung im Phantasiren.

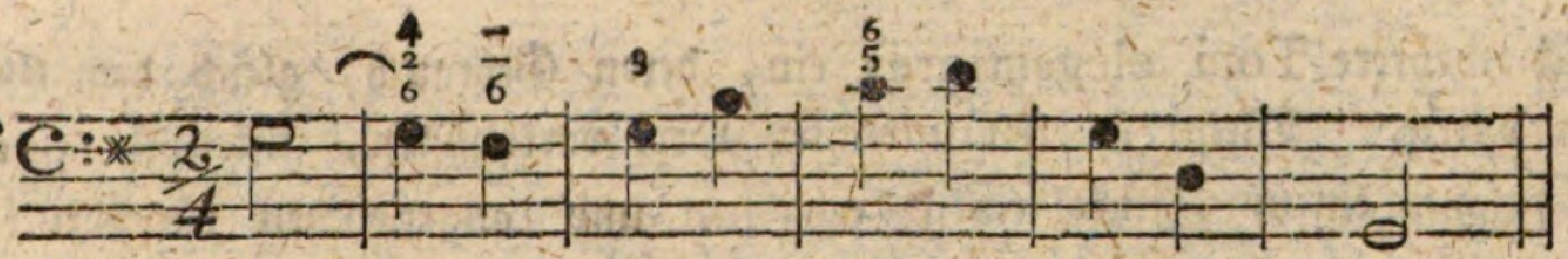
Imo. Ich weis es wohl, daß man auf der Orgel nicht so lebhaft einherläuft, und solche Sprünge wagt, als wie auf einem Clavecin: man schlägt auf selber vielstimmiger, ernsthafter, mehr der Andacht als jeweiligen Diversion halber.

Doch meynte ich, es dörfte zu verdrüßlich fallen, wenn einer immerdar mit vielstimmigen Akorden, mit übermässigen Gebrauche der Dissonanten sehr langweilig, gelehrter, als erträglicher einherträume. Zur Abwechselung könnten ja einige vielstimmige Griffe harpeggirend — etwas geläufigers, und in verschiedener Gestalt angebracht werden. (a) Es giebt doch auch bey Orgelphantasien gewisse Zierlichkeiten, die einen sonst geringeren Gedanken einen besonderen Nachdruck, und etwas angenehmers zu seiner Ausführung verschaffen.

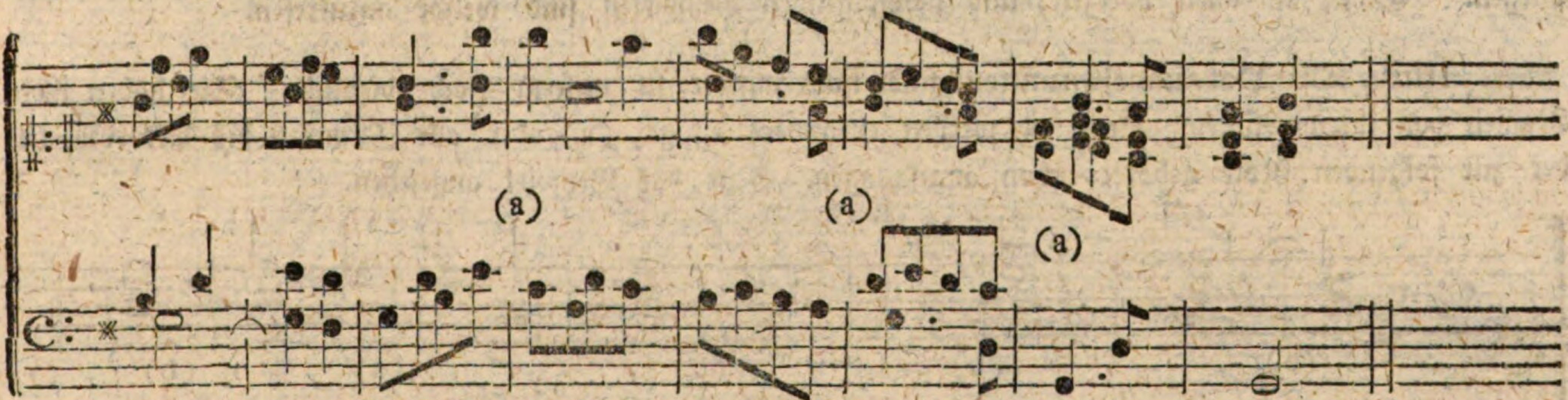
z. B.

(a) Es ist das Harpeggio, wenn ein mehrstimmiger Griff nicht zugleich, und auf einmal, sondern nacheinander angeschlagen wird, bald mit der rechten, jetzt mit der linken Hand, auch mit allen beyden, und dieses auf verschiedene, der Orgel wohl angemessene Art. Es mag mit einer völligen Zufriedenheit dieses Wort Harpeggio von dem Wort, oder Instrumente (Harpfe) herstammen, weilen der Harpfe das Harpeggiren mit besonderm Vorrechte eigen ist. Einige Beyspiele des Harpeggio befinden sich im 1ten Th. §. II. Num. 12. pag. 49 und 50, 51. item pag. 14.

z. B. könnte dieses

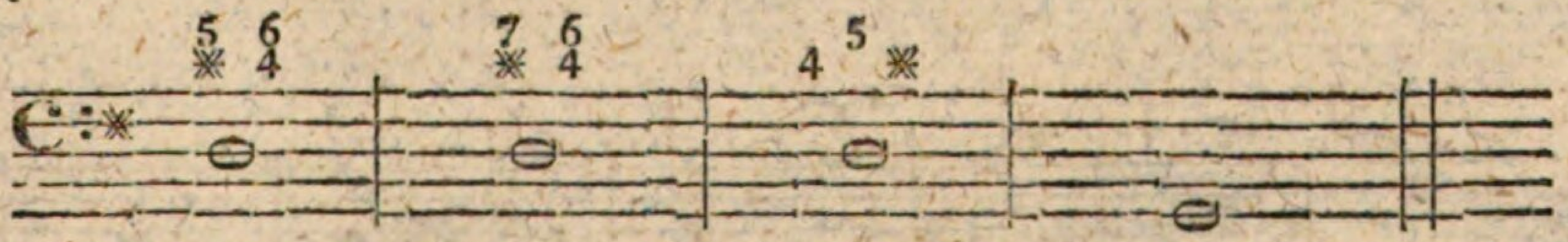


etwas lebhafter vorgetragen werden.



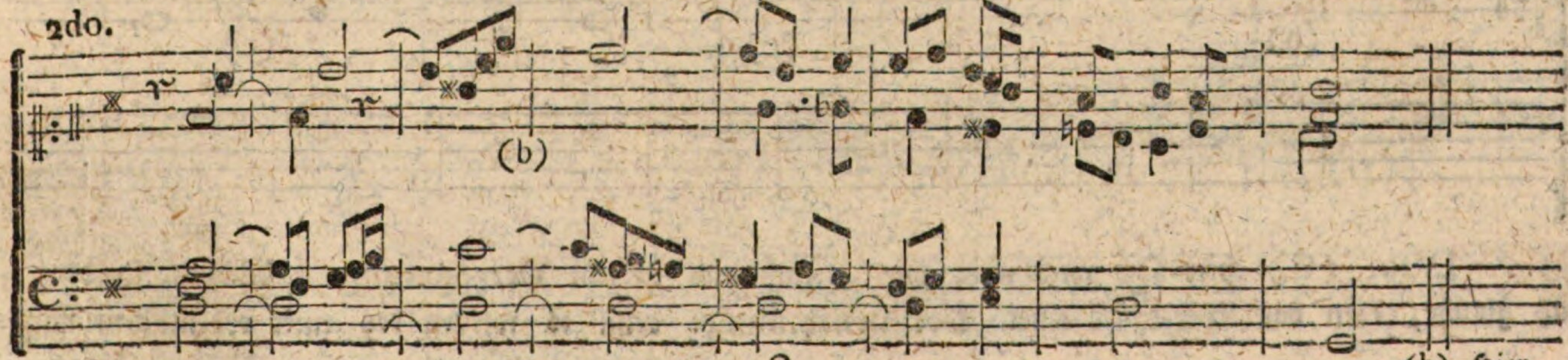
(a) Dieses heissen einige Nachahmung, da nämlich eine Stimme der andern ihren Gedanken nachspricht, wie es hier beym ersten (a) der Baß, beym zweyten der Tenor, beym dritten (a) der Alt und Tenor thun.

Anstatt



könnte gesagt werden.

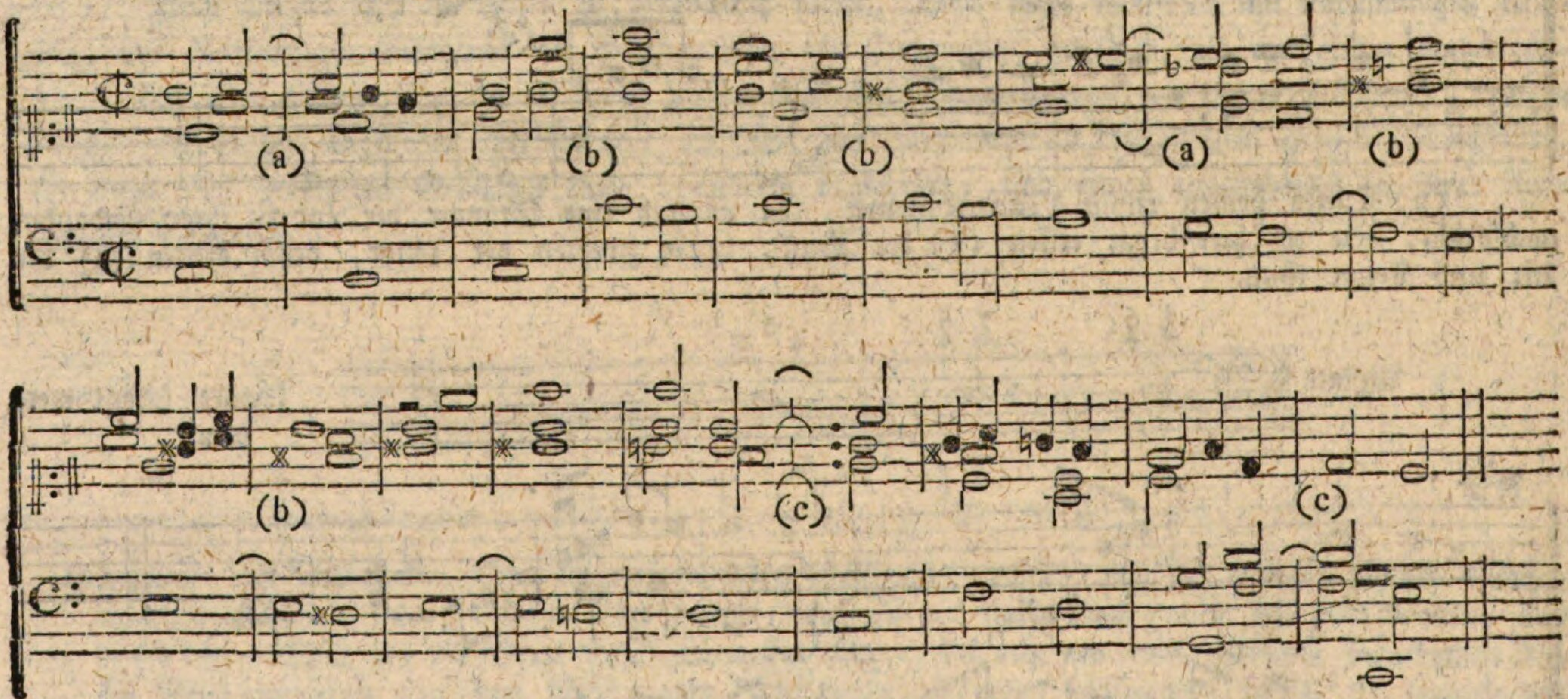
2do.



(b) Hier

(b) Hier finden sich mehrere Toni elegantiores ein, deren Gebrauch, gleich dem Gewürze bey den Speisen gemässigt seyn dürfte. Wenn sie am unrechten Orte vorkommen, stiften sie eine schreckliche Dissonanz, ob sie schon ansonst einem Stücke einen erhabnen und angenehmen Nachdruck zu geben pflegen. Schier in allen vorigen, und nachfolgenden Beyspielen sind welche anzutrefen.

IIItio. Die **Vorausnehmungen** sind nicht minder zu unserm Fache dienlich. Sie haben ihren Namen von ihrem Amte. Denn es werden entweders einige, (a) oder alle Stimmen des Akkordes, (b) der zur folgenden Note gehöret, schon angeschlagen. Nur das Beyspiel angesehen.

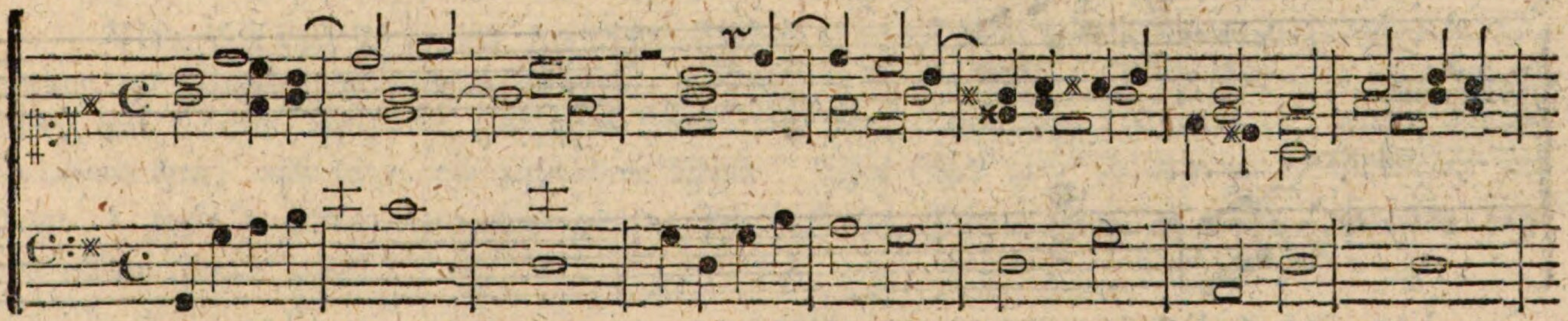


IVto. (C) Hier (ich weis nicht wie) gerathe ich in eine **Verzögerung**. Was ist sie denn? ich glaube, eben das Widerspiel einer **Vorausnehmung**: denn es werden bey einer ordentlichen Auf-

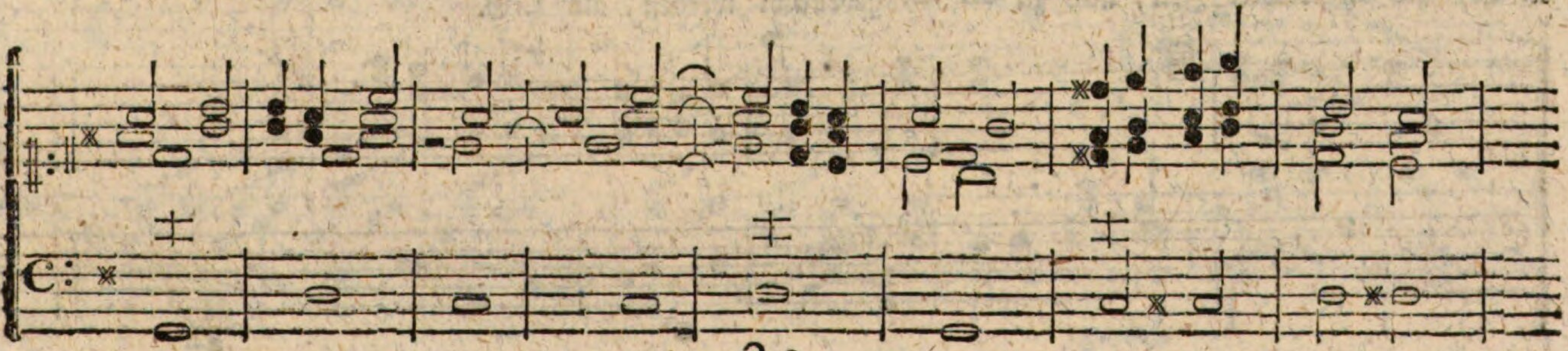
lösung

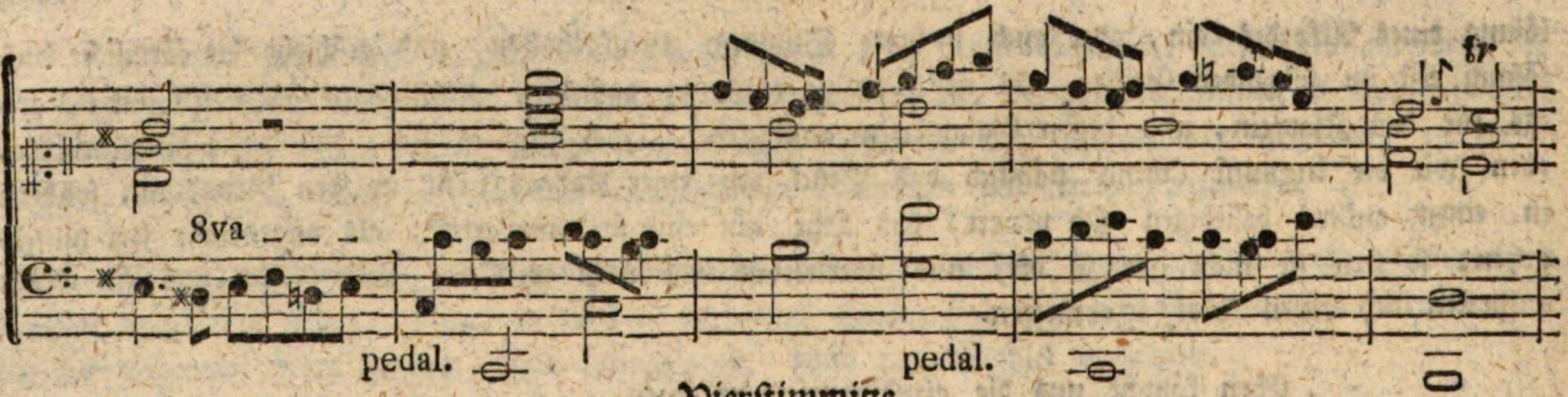
lösung eines Akkordes ein, oder auch mehrere Stimmen zurückgehalten, und geschieht die förmliche Auflösung erst im folgenden Griffe. Es ist leicht zu erachten, daß diese Künsteleyen besser für die Orgel, als für das Klavecin, und dessen Galanterien anschicken. Doch zeigt es sich, daß derley Kunstgrifchen, eben wie die Inganni (wenn nämlich das Stück bey einer Kadenz nicht in den Grundton, sondern in einen andern beliebigen sich verirrt) das Ohr auf eine so unerwartete, als angenehme Art hintergehen, so fern sie nicht gar zu oft, und übertrieben angebracht werden. Wir wollen uns ein wenig aufhalten bey diesen **Verzögerungen.**

Eben kömmt uns die **einstimmige** entgegen.

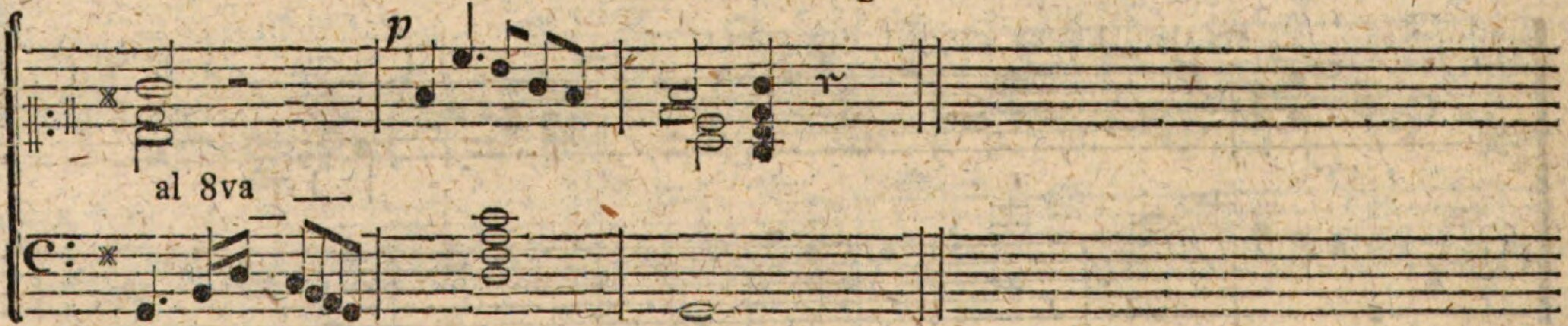


Zweystimmige Verzögerungen. **Dreystimmige.**

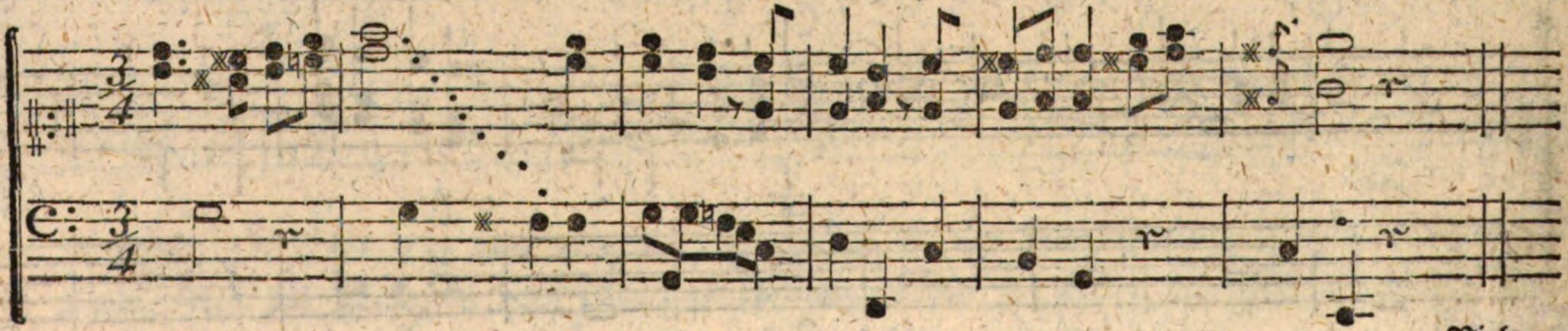




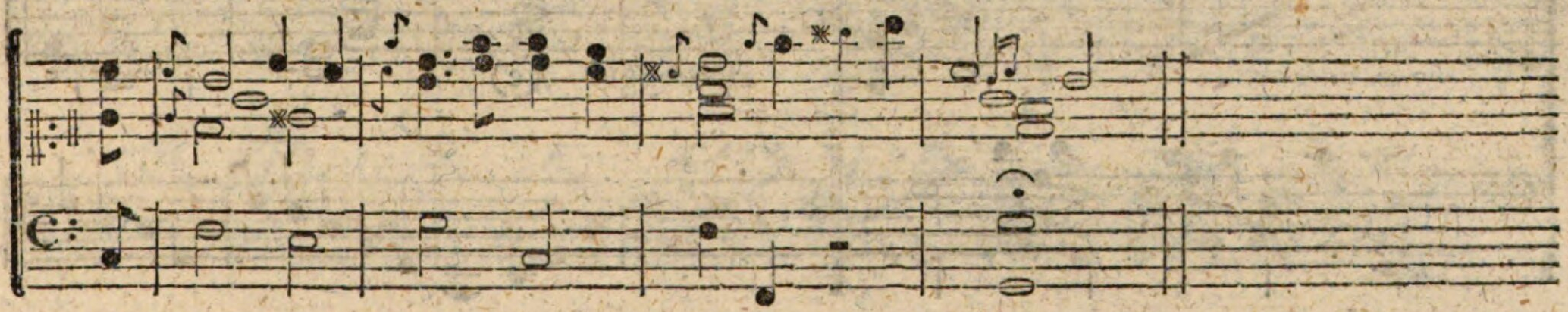
Vierstimmige.



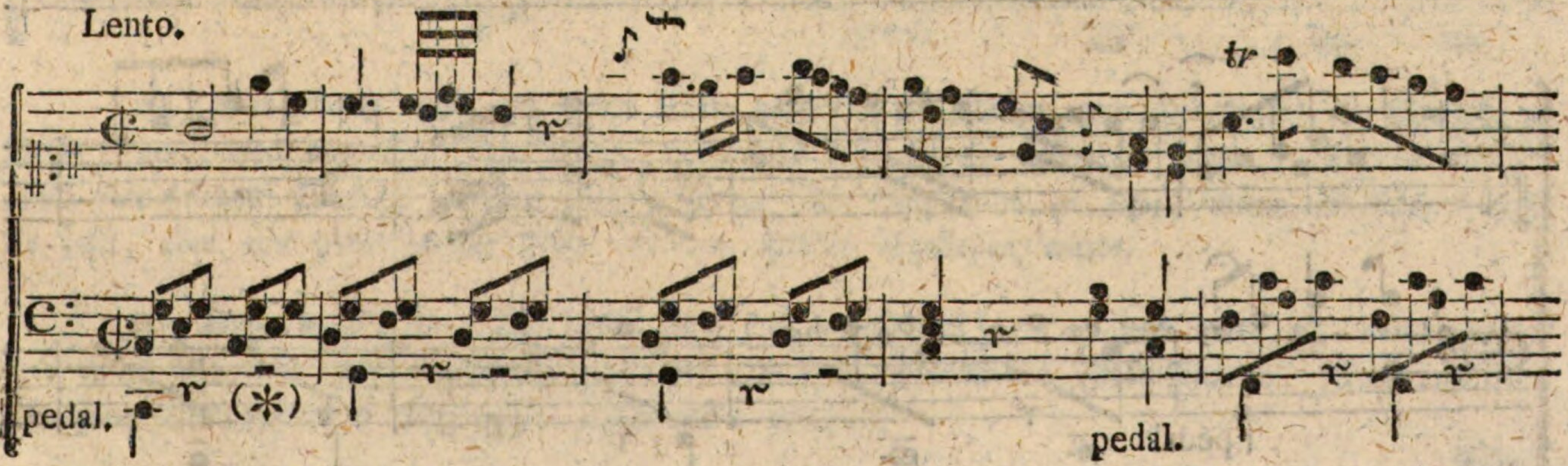
Vto. Eben bemerke ich, daß die Vorschläge aus dieser Familie der Verzögerungen entspringen. Sie dienen auch der Orgel so gut, als dem **Flügel**: wenn sie nur nicht gar zu viel, zu oft, zu ungerechter Zeit, und zu — — gebraucht werden, als z. B.

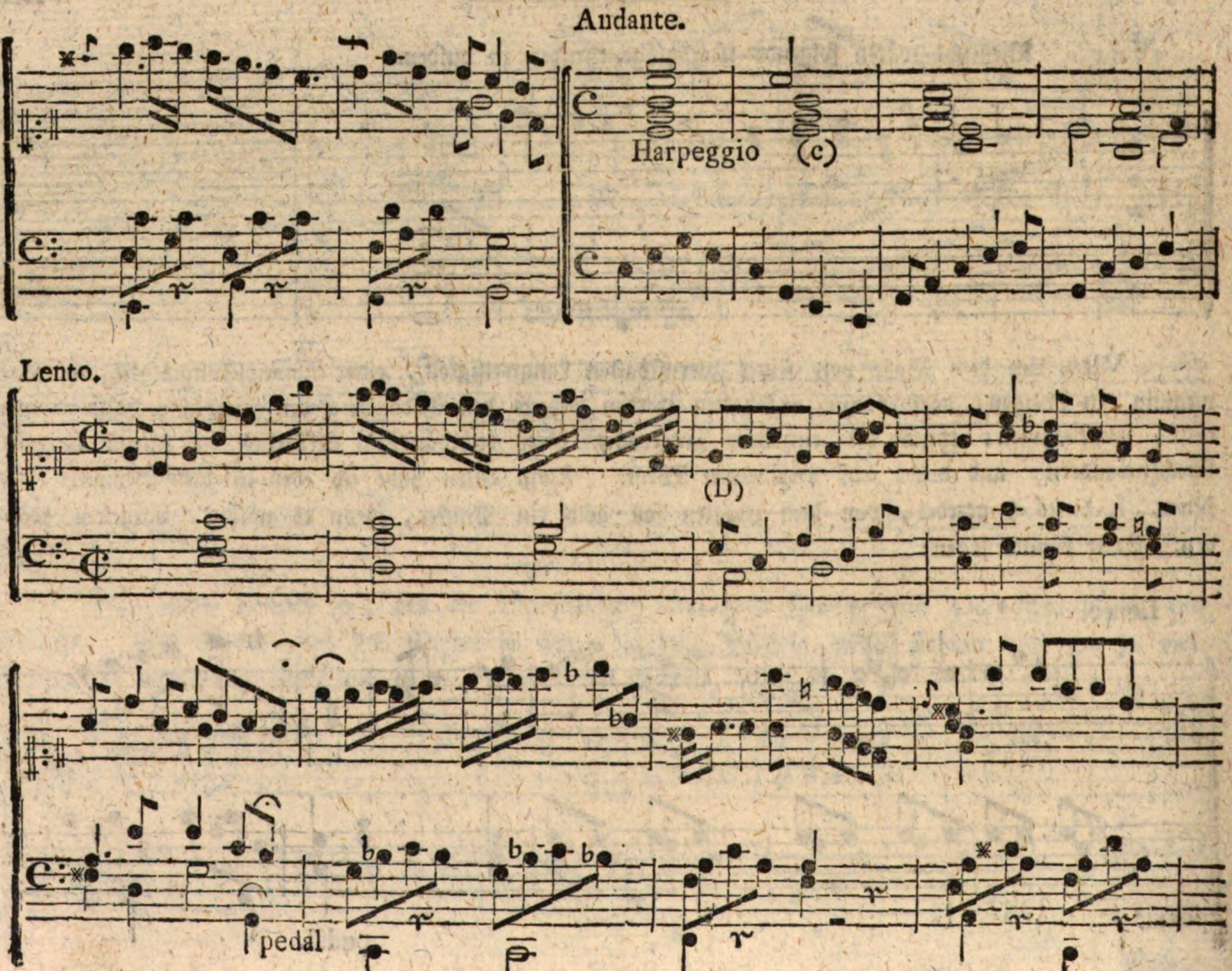


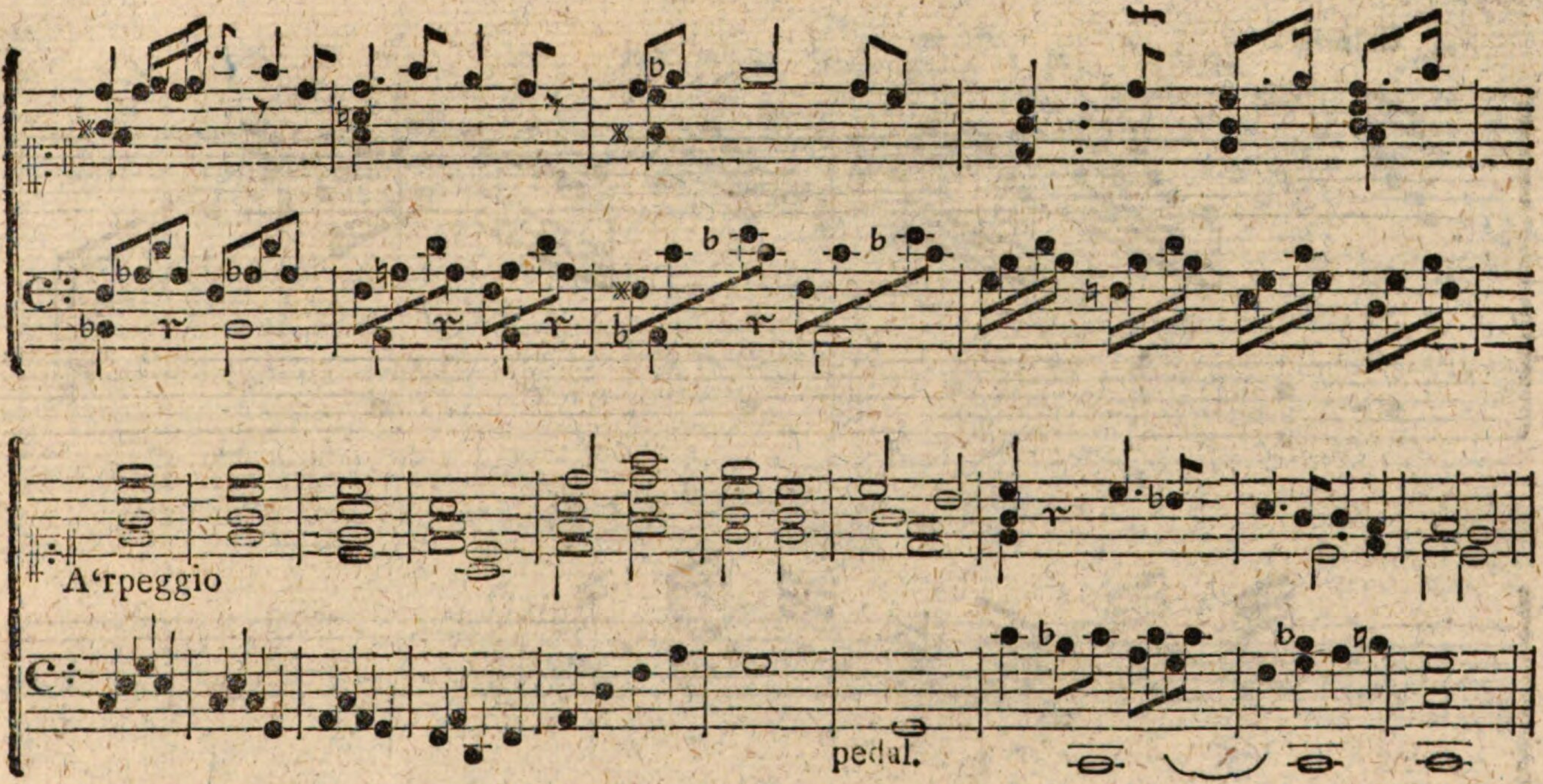
Vielleicht wären folgende Vorschläge ehender zu dulden.



VIto. Um dem Baße von seiner zuernsthaften Langweiligkeit, einer Abwechselungwegen, in Bewegung zu bringen, darf er nur angehalten werden, theils den Gedanken, den die rechte Hand abhandelte, nachzuahmen: theils die einzelnen Intervallen eines rechthändigen Akkordes in seinem Terrain durchzuwandern, und dieses auf verschiedene Weise. Vom ersten habe ich eben in dem Beyspiele des Num. I. dieses § geredet, von dem zweyten soll doch ein Muster, wenn es nöthig, vorgelegt werden. Man könnte sagen:




Andante.
Harpeggio (c)
Lento.
(D)
pedal

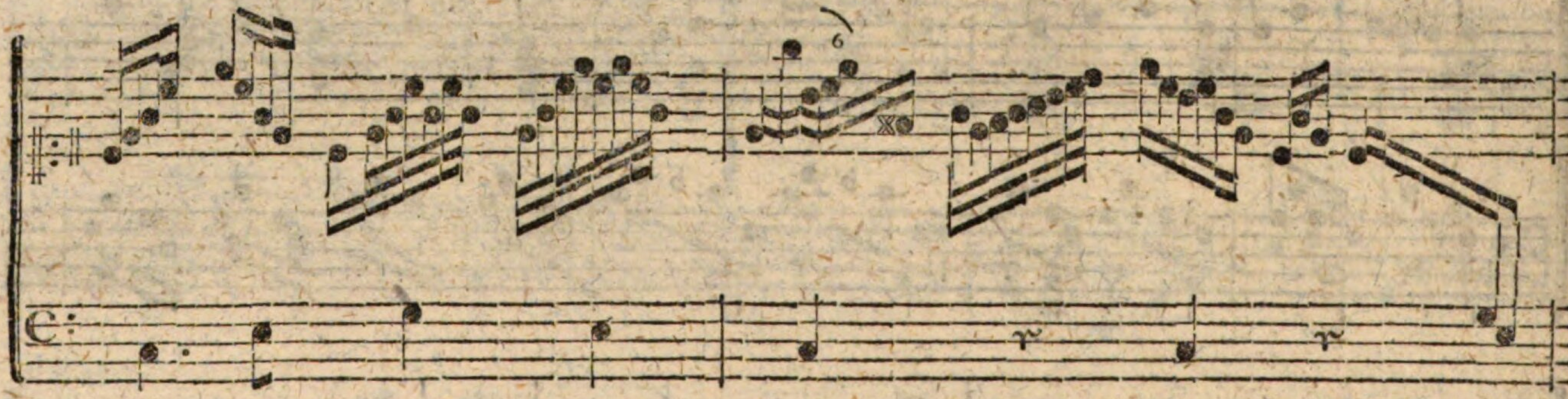


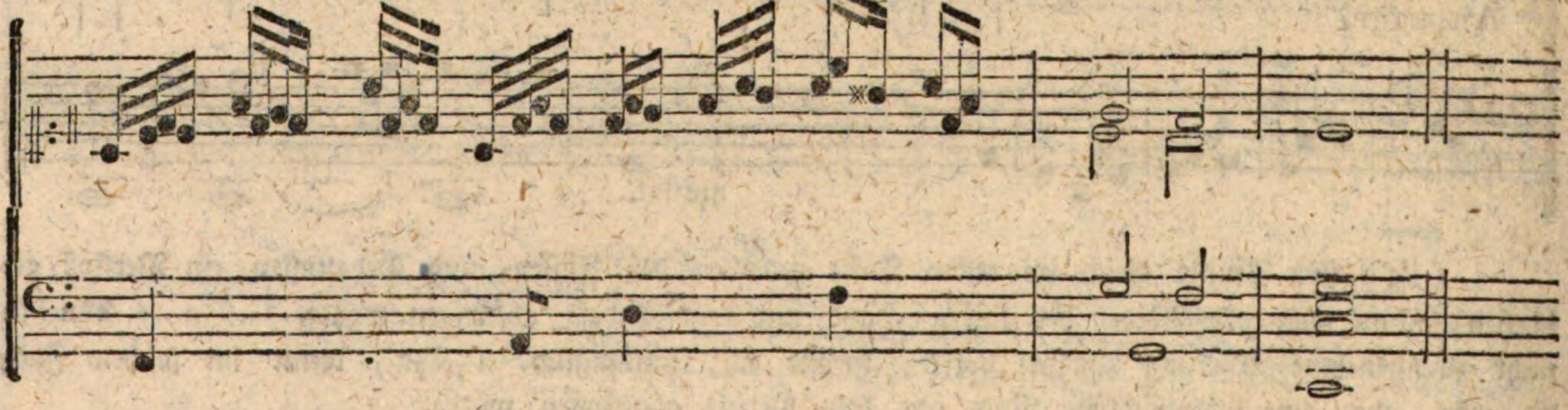
(✱) Hier könnte gleich im ersten Takte zwischen den Füssen, und Pedaltasten ein Verstoß geschehen, wenn man alle Noten der linken Hand mit dem Pedale abfertigen wollte. Da es ohnehin nicht zuangenehme Wirkung machen dörfte, meyne ich, hinlänglich zu seyn, wenn im solchem Falle die erste, oder eine hauptsächliche Note mit dem Pedale abgestossen würde.

(c) Das Harpeggio, und dieses sogar auf der Orgel? — — und zwar mit allem Rechte: doch nicht gern mit allen Registern: nur auf ganz, oder halboffenen Flötenstimmen. Aber wie selten diese ganze Noten durchs Harpeggio ausgedrücket werden?

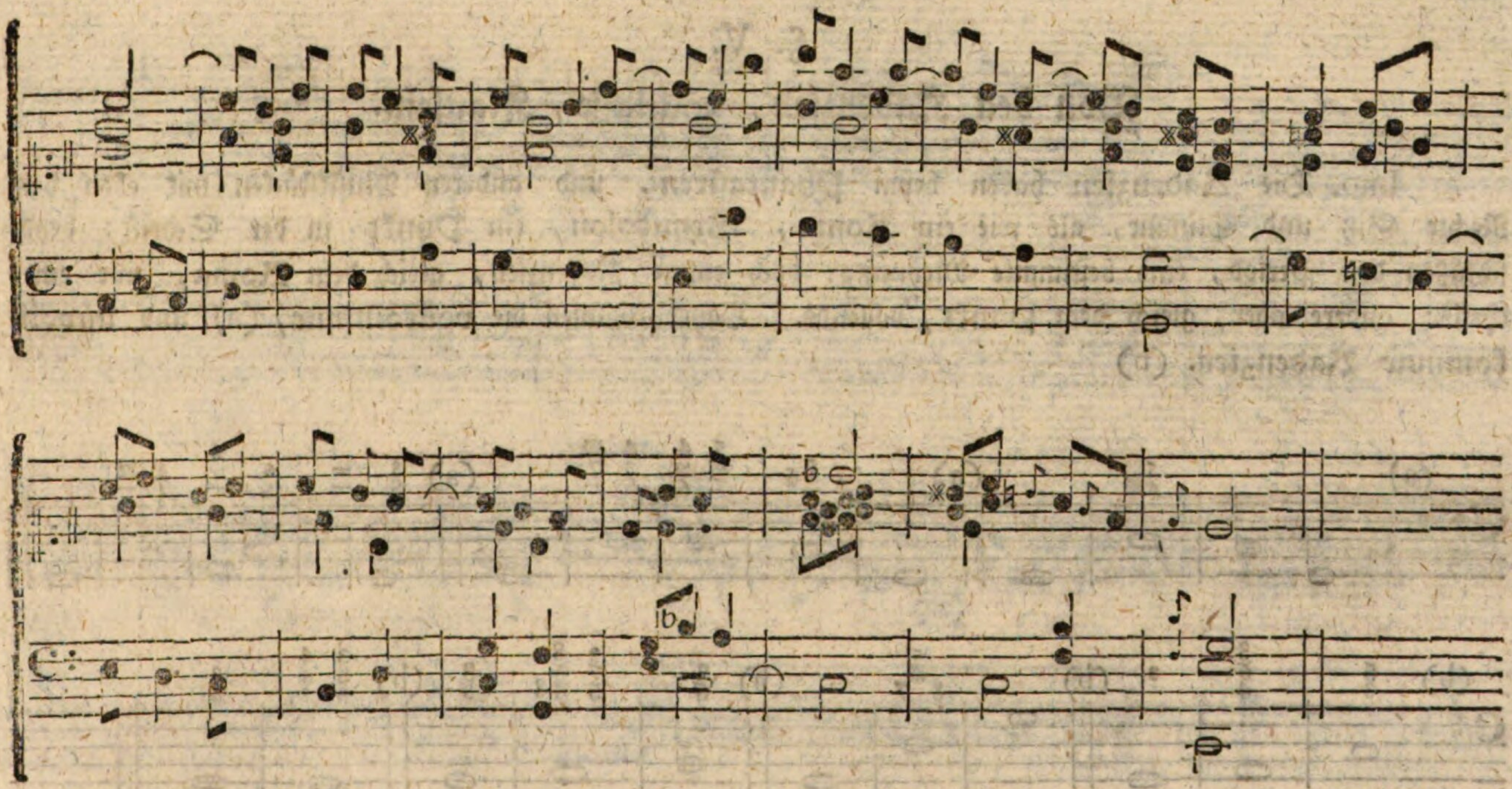
Ant-

Antwort:





VIImo. (D) Da bin ich auf einmal unter synkopirte Noten hineingekommen, die auch zur Veränderung und Zierde etwas beytragen: um so mehr, als man im manchen Falle damit den unerlaubten Quint und Oktavgängen entrinnen kann.



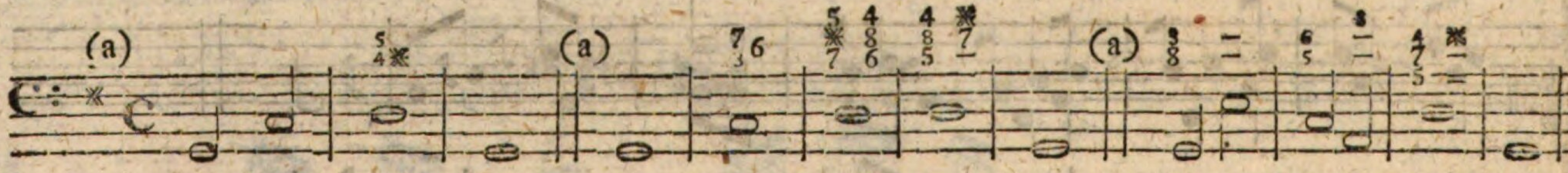
VIIIvo. Wenn ein Stück lange in der scharfen Tonart behandelt worden ist, so kann es, um eines angenehmen Nachdruckes halber, in der weichen Tonart auftretten. Man erinnere sich aber wohl an die Beschaffenheit der Molloktav. Siehe 1ten Thl. pag. 62. In dem Musikbeyspiele 2ten Thl. §. IV. pag. 141 ändert die scharfe Tonart in die weiche in 3ter Zeile.

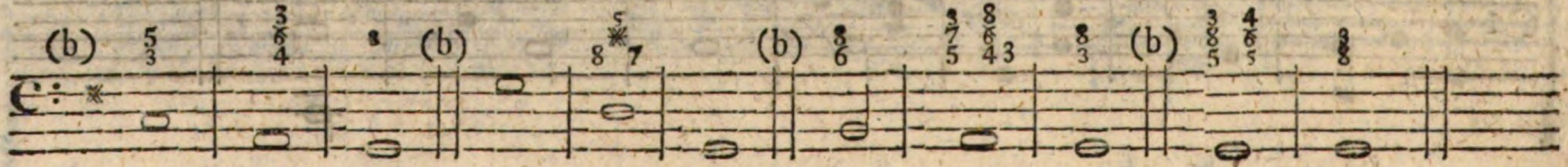
IXno. Hier könnte nachgelesen werden, was oben pag. 85 vom Einklange, Unisonus gesaget worden.

§. V.

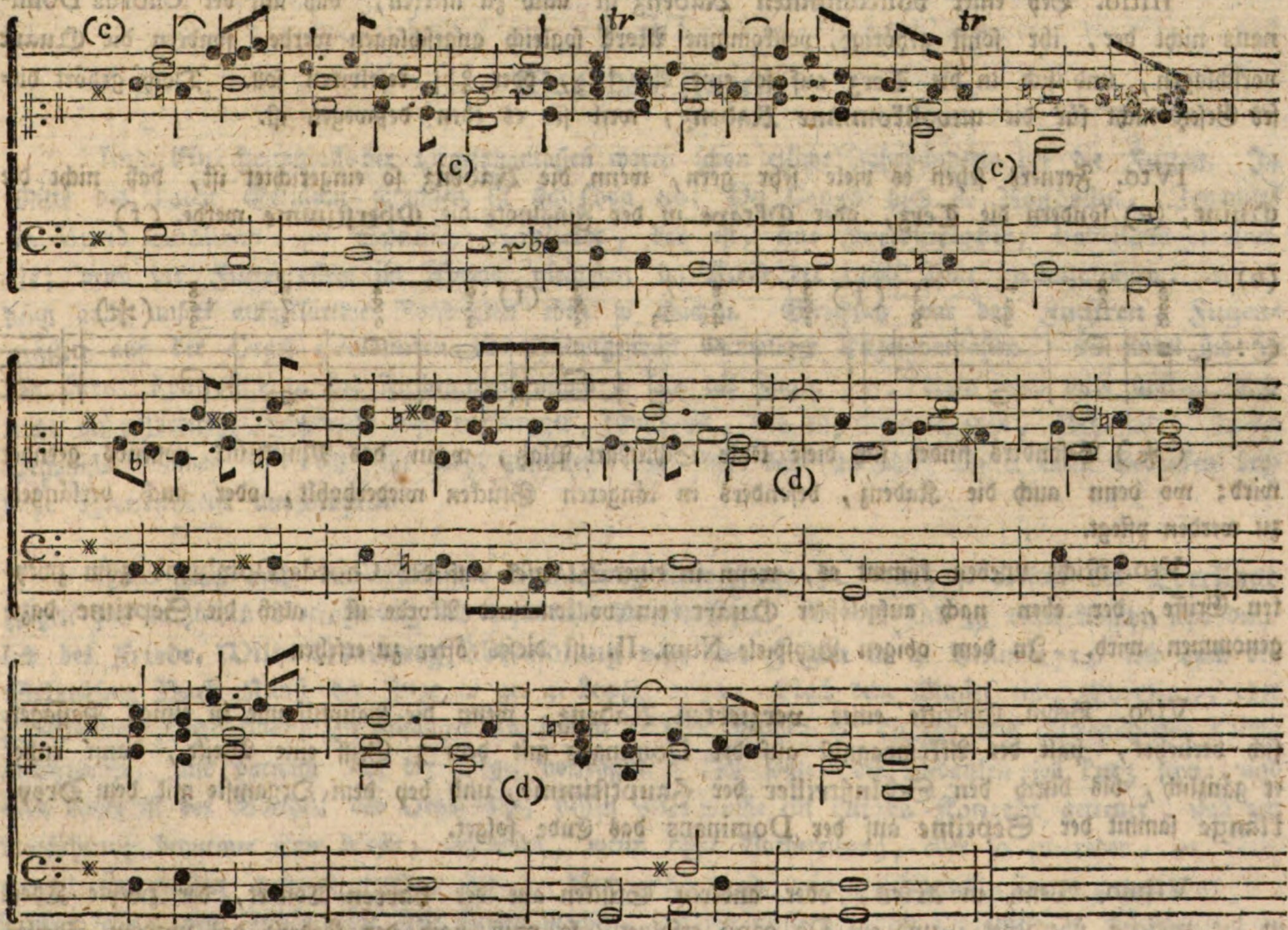
Von den Kadenzien, Schluße, Klauseln.

Imo. Die Kadenzien haben beym Phantasiren, und anderen Musikstücken mit eben dem Rechte Sitz und Stimme, als wie ein Koma, Semikolon, ein Punkt in der Schrift: beyde schlüßen den Period, eine bestimmte Meynung: doch einige Kadenzien, gleich dem Koma, nur eines theils: andere aber, gleich dem Punkt, vollends. Daher kommen die vollkommne, (a) und unvollkommne Kadenzien. (b)



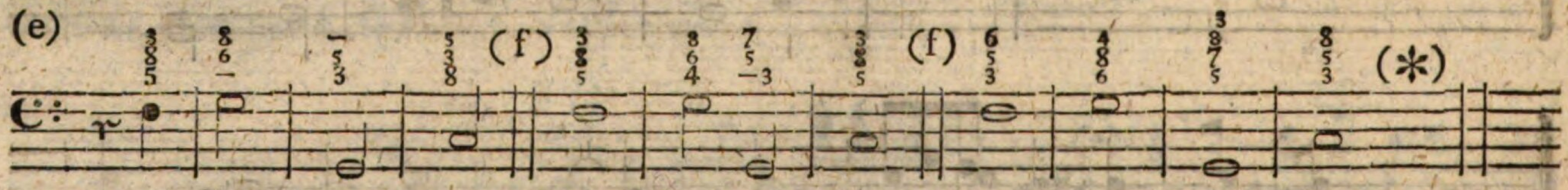


IIdo. Doch (ich weis nicht woher) hatte mir Jemand neulich gesagt, daß in Fugen besonders, wie auch in vielstimmigen Orgelphantasien die öfteren vollkommnen Phantasien nicht gar sehr gebilliget werden. Deßwegen, wenn es schon das Ansehen hat, daß ein Stück auf der Chorda Dominans einen vollkommnen Schluß machen wolle, pflegt der Baß nicht in die Finalnote, sondern in eine andere beflissentlich sich zu verirren: (c) oder, wenn es doch wenigst aus Verstellung in den Grundton gegangen seyn muß, so wird durch einen andern Akord, als den sonst gewöhnlichen vollkommnen, die ordentliche Kadenz vereitelt. (d)


(c)
tr
tr
(c)
(c)
(d)
(d)

IIItio. Bey einer vollkommnen Kadenz ist auch zu merken, daß auf der Chorda Dominans nicht der, ihr sonst gehörige, vollkommne Akord sogleich angeschlagen werde, sondern die Quart vorschlagen, und sich in die Terz auf so eine Art | $^{5}_{4}$ 3, oder $^{6\,5}_{4\,3}$ | resolviren soll. Doch gehört dieses Gesetz nicht für die unvollkommne Kadenz, weil sie es eben deßwegen ist.

IVto. Ferners sehen es viele sehr gern, wenn die Kadenz so eingerichtet ist, daß nicht die Quint, (e) sondern die Terz, oder Oktave in der Finalnote die Oberstimme werde. (f)



(*) Besonders findet sich diese letzte Schlußart Platz, wenn das Musikstück vollends geendet wird; wo denn auch die Kadenz, besonders in längeren Stücken wiederhohlt, oder auch verlängert zu werden pflegt.

Vto. Nicht uneben kömmt es, wenn in einer Klausel auf der Chorda Dominans zum zweyten Griffe, der eben nach aufgelößter Quart ein vollkommner Akorde ist, auch die Septime dazu genommen wird. In dem obigen Beyspiele Num. II. ist dieses öfter zu ersehen.

VIto. Beym Eintritte einer verzierten Kadenz, wenn die Hauptstimme in einige Passagen sich verliehrt, hält der Akkompagnist auf der Dominans mit dem $\frac{6}{4}$ Griff eine Weile, dann ruhet er gänzlich, bis durch den Schlußtriller der Hauptstimme, und bey dem Organiste mit dem Dreyklange sammt der Septime auf der Dominans das Ende folget.

VIImo. Wenn in Arien, oder anderen Stücken aus der harten Tonart, der zweyte Theil in die weiche übergehet, und ein Da capo erfolget, so muß nach der Kadenz des zweyten Theiles der Akord der letzten Grundnote, auch ohne Anmerkung, die scharfe Terz haben.

§. VI.

Von den Fugen.

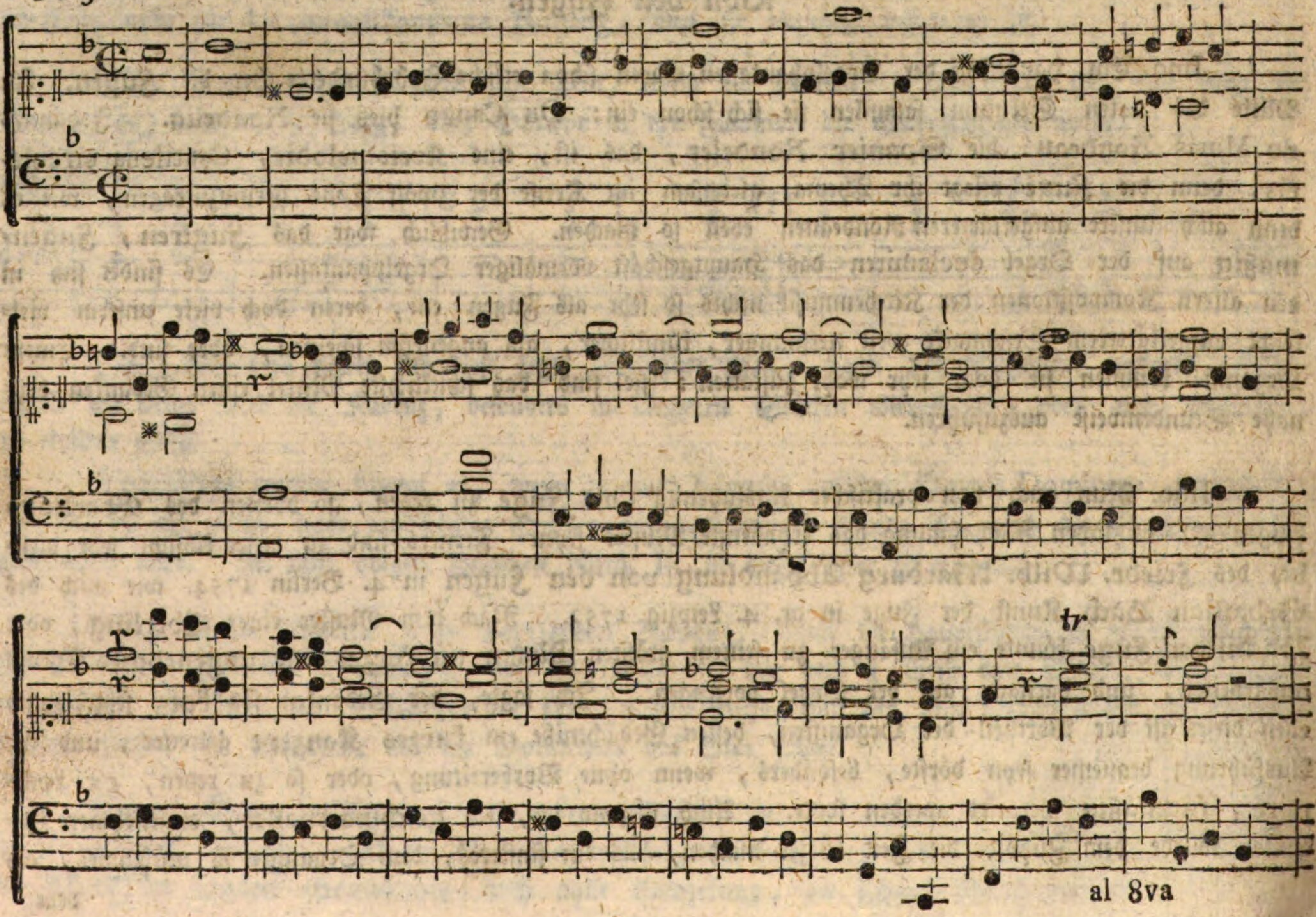
Imo. Ein Hauptstoff der Orgelphantasien waren schon etliche Jahrhunderte her die **Fugen.** In Mitte des 14ten Sekulum sammlen sie sich schon ein: Du Cange hieß sie Rondelln. Johannes de Muris Rondeau: die **Spanier Rondelet**, das ist, eine **Kreismelodie**, Cantilena circularis; denn die **Fuge** pflegt ihr Thema gleichsam im Kreise der zwölf Töne herumzutragen, wie es denn auch unsere aufgeklärteren Rondeauen eben so machen. Gewißlich war das **Fugiren**, **Fugenmäßig** auf der Orgel declamiren das Hauptgeschäft vormaliger Orgelphantasien. Es findet sich in den ältern Kompositionen der Kirchenmusik nichts so sehr als Fugen ein, deren doch viele unserm vielleicht aufgeklärterem Geschmacke weit tiefsinniger, künstlicher, als angenehm scheinen, oder sind. Einem Organiste kommen sie doch sehr wohl zustatten: sie sind das schicklichste Mittel einen Gedanken beynahe Stundenweise auszuführen.

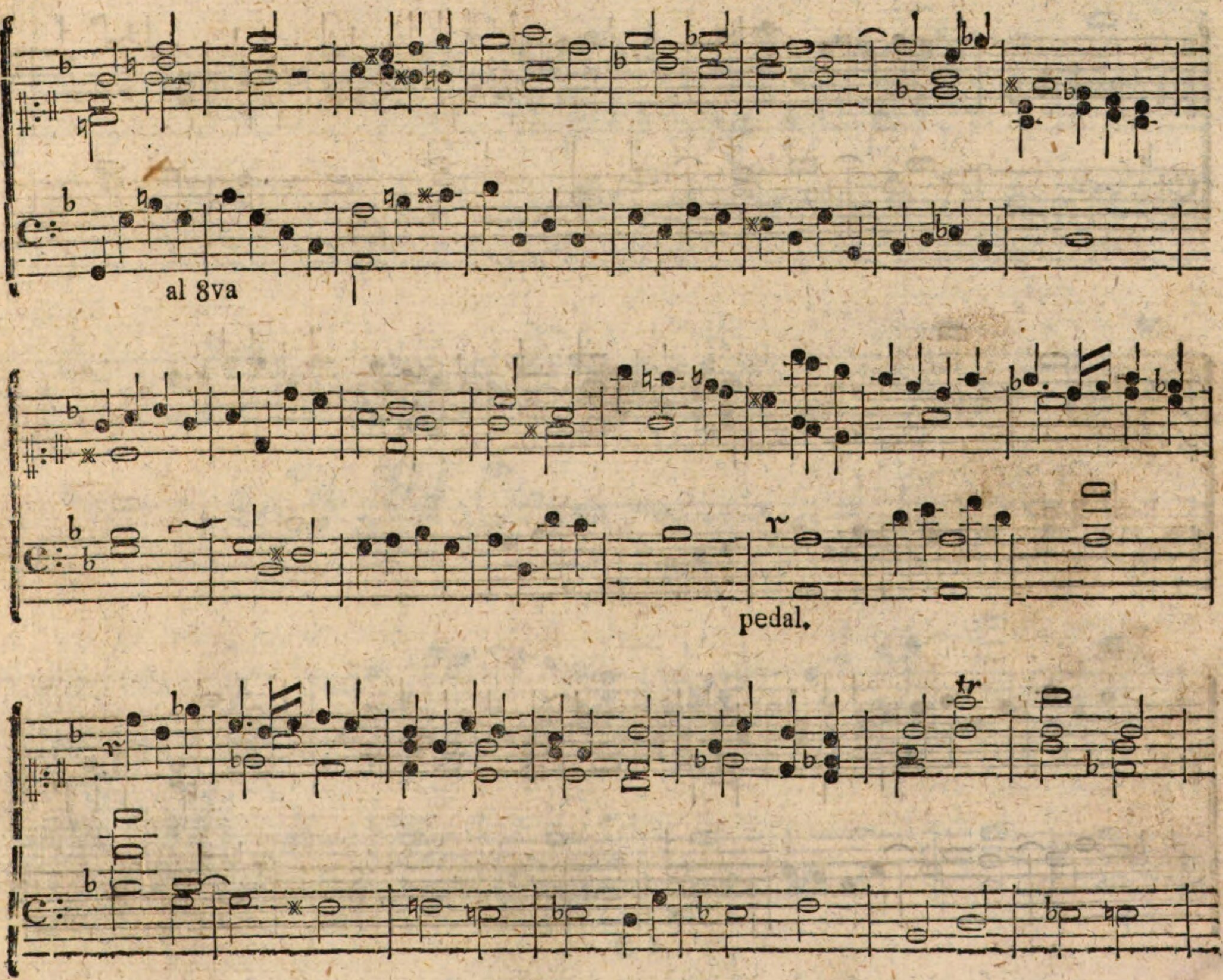
IIdo. Nun auch von praktischer Ausführung einer Fuge zu reden, so dörften des **Eberlings** Fugen zur nützlichen Nachahmung das erhabenste Muster seyn. Ferners sind zu dieser Absicht sehr dienlich des **Friedr. Wilh. Marburg Abhandlung** von den Fugen in 4. Berlin 1754. wie auch des Sebastian **Bach** Kunst der Fuge in gr. 4. Leipzig 1752. Nach dem Muster einer **Eberling**, oder **Bachischen Fuge** könnte ein Anfänger zu seinem größten Nutzen ein **kurzes** und **angenehmes** Thema ausarbeiten, und darnach auf der Orgel vortragen. Ich sagte, der Gedanken soll **kurz** seyn: und eben dieses ist der Vortheil der Organisten, dessen Gedächtniße ein **kurzes Konzept** getreuer, und zur Ausführung bequemer seyn dörfte, besonders, wenn ohne Vorbereitung, oder so zu reden, ex tempore, **fugmäßig** perorirt werden sollte. Auch meynte ich, ein **geschmackvoller**, angenehmer Gedanken würde dem Zuhörer die Zeit kürzer machen, als ein finsteres, dem Organiste so mühsames, als

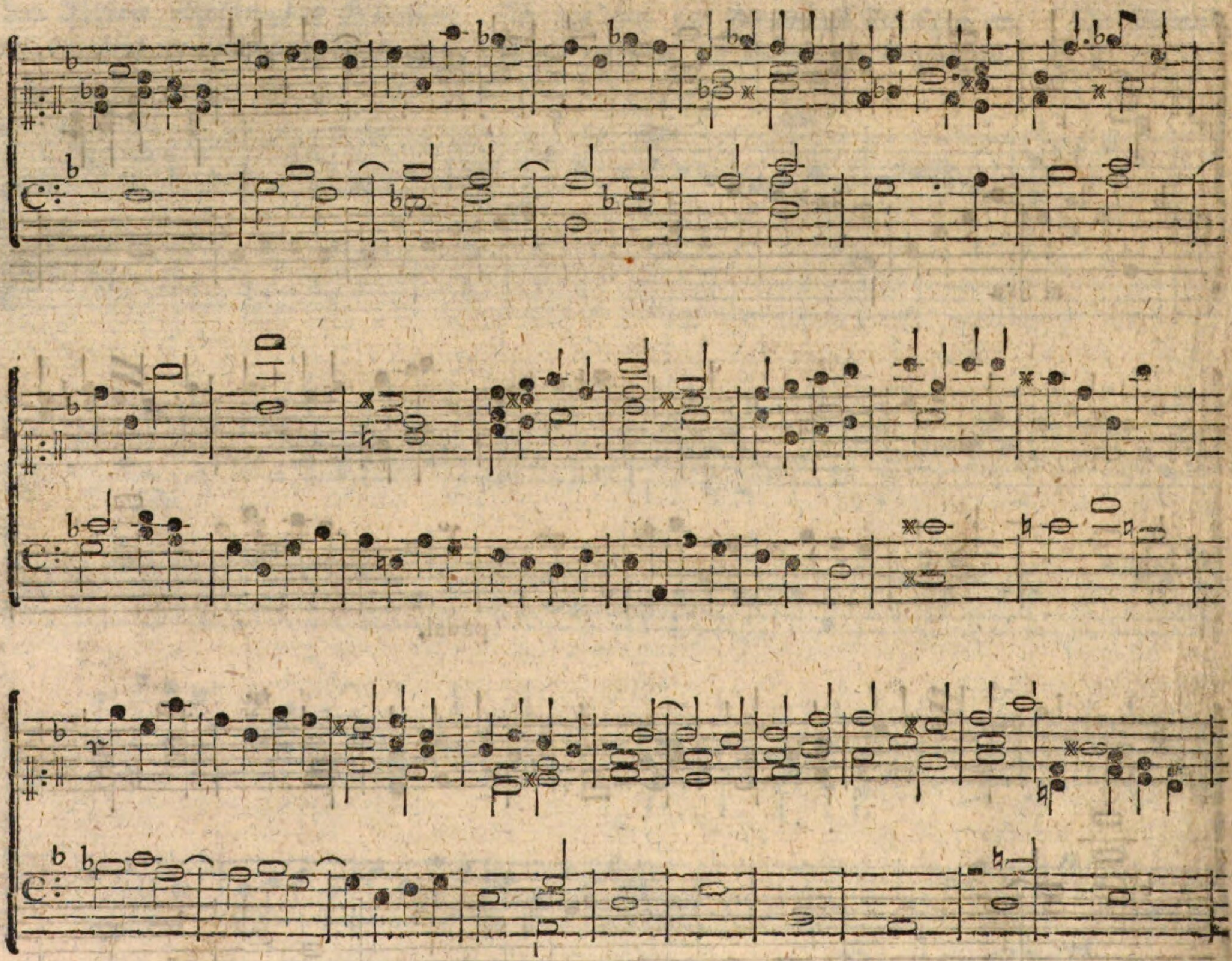
dem

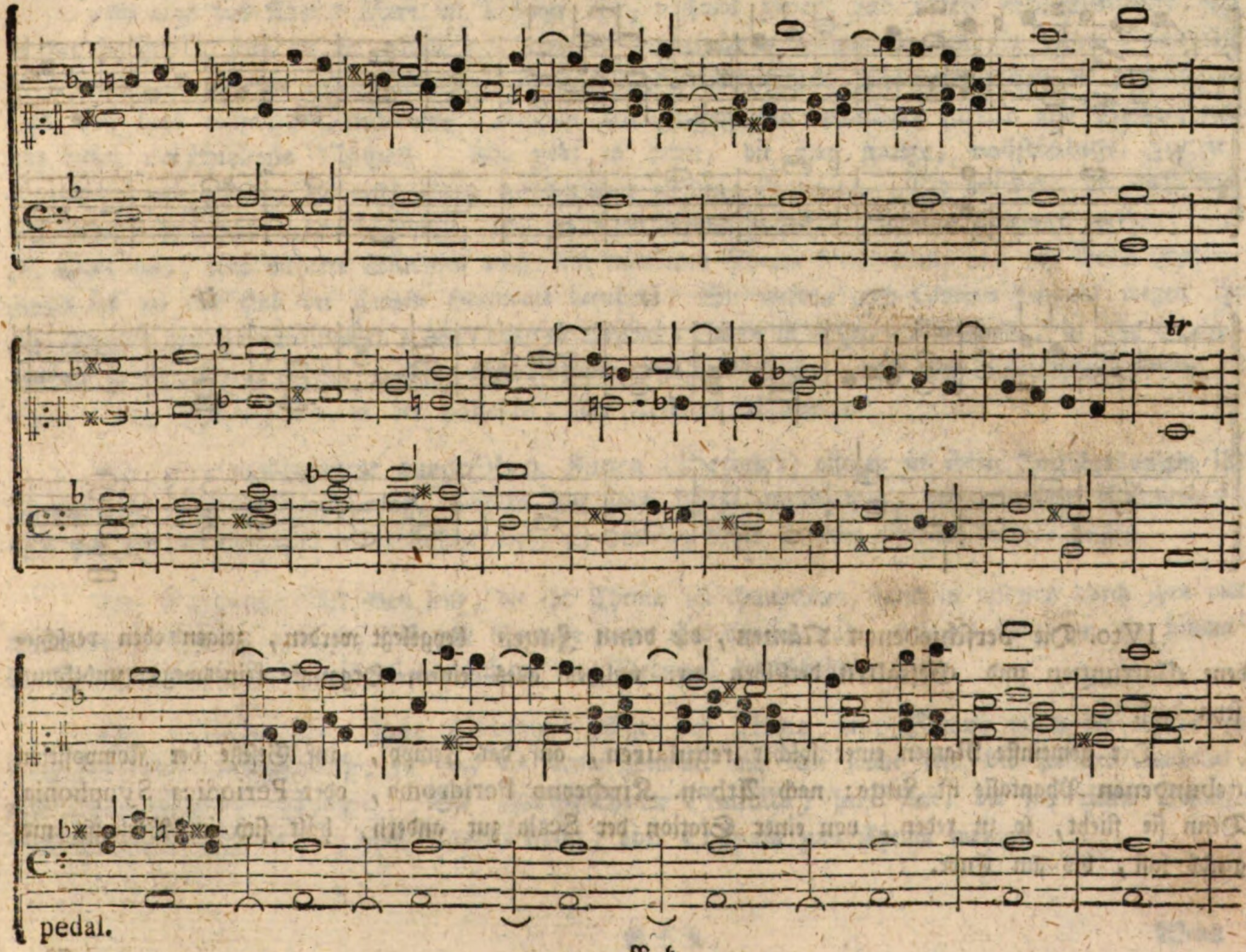
dem Zuhörer abgeschmacktes Geplauder. Ich setze hier ein schmachtiges Fugek'gen an. Nie soll meines Erachtens zu geschwinde angefangen werden, um nicht auf Sandbänke aufzufahren.

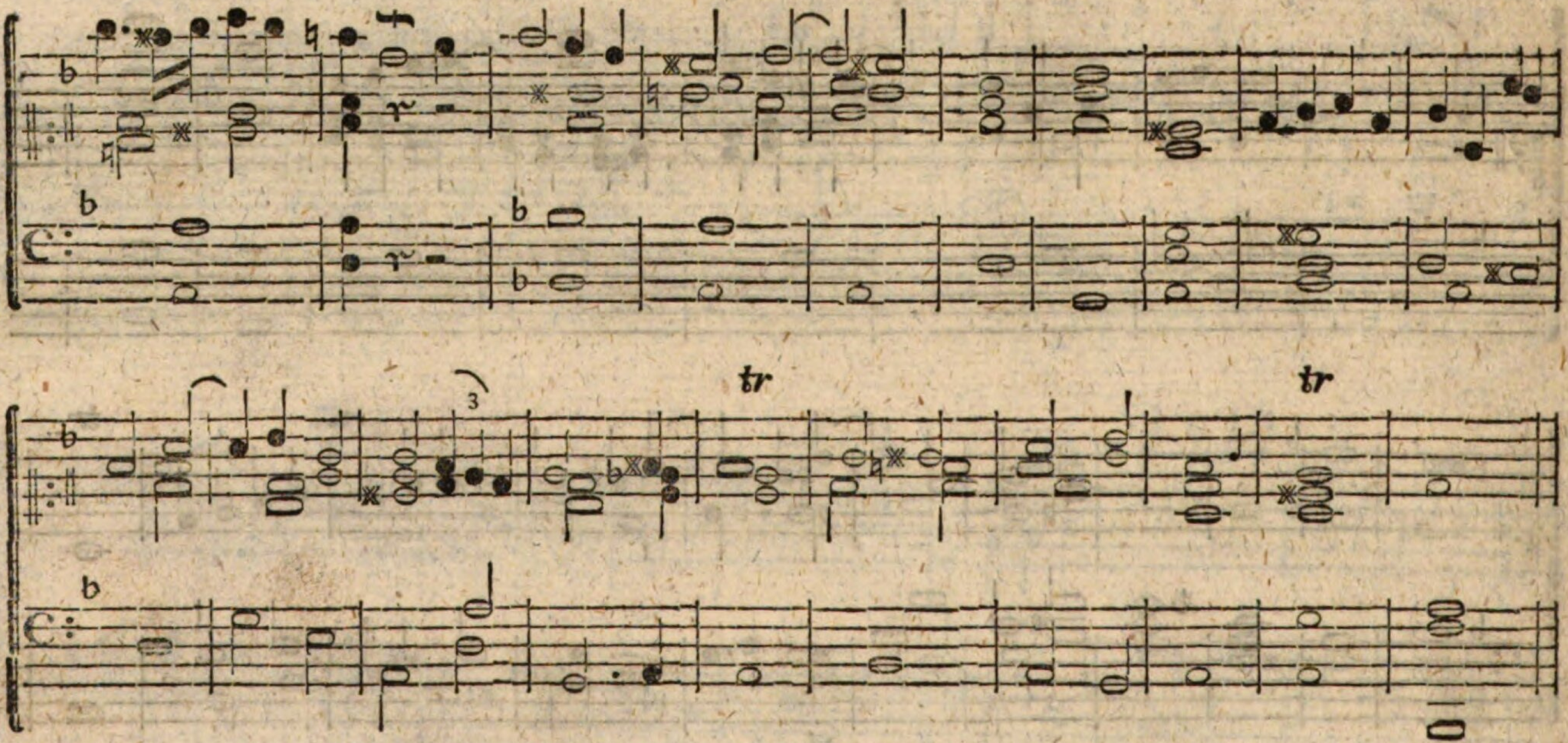
N. 3.




al 8va
pedal.
tr




tr
pedal.



IVto. Die **verschiedenen Nämen**, die denen **Fugen** beygelegt werden, zeigen eben verschiedene **Gattungen** und **Gestalten** derselben an: welches alles einem Organiste keineswegs unbekannt seyn darf.

Der gemeinste Namen einer solcher **regulairen**, auf das Tempo, auf Gesetze der Komposition gebundenen Phantasie ist **Fuge**: nach **Athan. Kircherus** Peridroma, oder Periodica Synphonia. Denn sie flieht, so zu reden, von einer Station der Scala zur andern, hält sich im Verlaufe nirgends fast, bis am Ende.

Es wird das Thema öfters im Anfange ein, nachmal zwey, und immer mehrstimmige, jetzt in der höchsten, nun in der mitteren, auch in den tieferen Stimmen, bald in diesem, nachmals in verschiedenen anderen Tönen auf immer abwechselnden Arten und Ausweichungen ꝛc. aufgeführet. Und eben diese vielfältige Zerschiedenheit verschaft den Fugen ihre besondere Zierde und Gestalt und mit diesen verschiedene Nämen. Also giebt es deren, die man ganze, vollständige Fugen, Totales: und andere, die nicht ganz ausgeführt werden: Partiales. Die ersteren, die auch nach den Musikgesetzen sehr genau behandelt, und deßwegen eingeschränkte, ligatae genennet werden, sind es, wenn zwo, oder mehrere Stimmen nach dem nämlichen Thema fortschreiten, und auf ihrem Systeme genau bis an das End der ganzen Harmonie beruhen. Sie werden auch *Canones* genannt wegen ihren gesetzmäßigen Fortschreitungen: als *Canon in Unisono: Canon in Hyper - diatessaron*, in der Quart aufwärts: *Canon in Hyper* - oder *Hypodiapente*, in der Quint auf- oder abwärts: *Canon in Hyper* - oder *Hipodiapason*, in der höheren, oder tieferen Oktave ꝛc.

Die nicht vollkommne ausgeführte Fugen (Partiales) pflegen in ihren Fortschreitungen ihr Thema nicht ganz und vollständig, sondern nur zum Theile anzubringen, mit beliebiger Abänderung, ohne sich auf alle Akkuratesse der Gesetze mehr zu binden, daher sie auch *liberae*, *solutae* heissen.

Für Regulaire hält man jene, die ihr Thema im Hauptone, dann in anderen durch ihre vier Stimmen vortragen, doch so, daß jede Stimme zuvor ihre Pausen hält, bis die Reihe an sie kömmt: die Irregulairen hingegen schränken sich in diese Ordnung keineswegs.

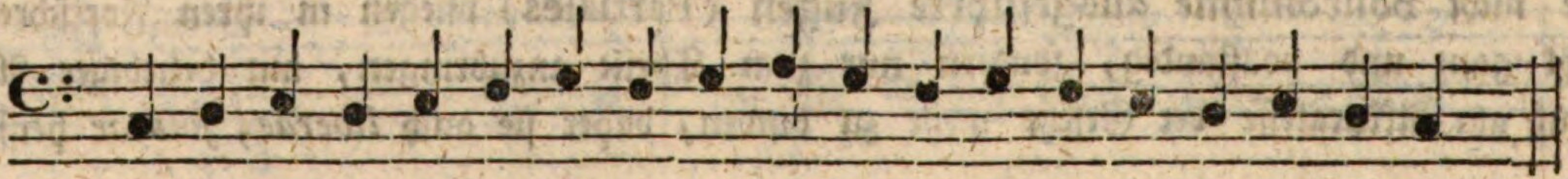
Die nachahmende Fuge (Imitans) pflegt das Thema einer Stimme durch die andere zu überfallen, oder nachzuahmen, da auch die dritte Stimme auf eine solche Art der zweyten nacheilet, und ihrem Gedanke nachfolget. Die Nachgeahmte (Imitata) heißt jene, die sich einen Gesang, oder eine harmonische Stelle eines Cantus firmi, oder Chorals zum Thema wählet.

Wenn eine Stimme in einer Fuge durch die nämlichen Töne hinauffährt, durch welche eine andere herabfällt, so heist sie die sich entgegengesetzte *Inuersa*, *contraria*.

Man will auch von ewigen, oder immer zuverlängernden Fugen wissen. Sie führten auch wirklich schon im vorigen Sekulum die Namen: *Perpetua*, *Longa*. Sie haben auch wirklich kein bestimmtes End; durch immer veränderte Wiederholungen, und Verlängerungsregeln mochten sie den Organisten sowohl, als die Zuhörer ermüdet haben.

Die *Fuga reciproca* ist vielleicht jene, die vom Anfange bis ans End, und vom Ende bis zum Anfange durch regelmäßige Abwechselung, Vermengung, Zertheilung, oder auch Gegenbewegung der Stimmen mit sich selbst im ewigen Streite ist: kurz: *Reciproce* ihr Projekt ausführt.

Bey der Krebsfuge wird so ein Thema gewählet, das rücklings vom Ende zum Anfange eben so lautet, wie vom Anfange zum Ende: als



Oder mögen noch andere Ursachen seyn, warum sie *Cancrizans* heißt.

Es giebt endlich noch andere Gattungen der Fugen, als *Diatonica*: *Syncopata* &c. Haec de his.

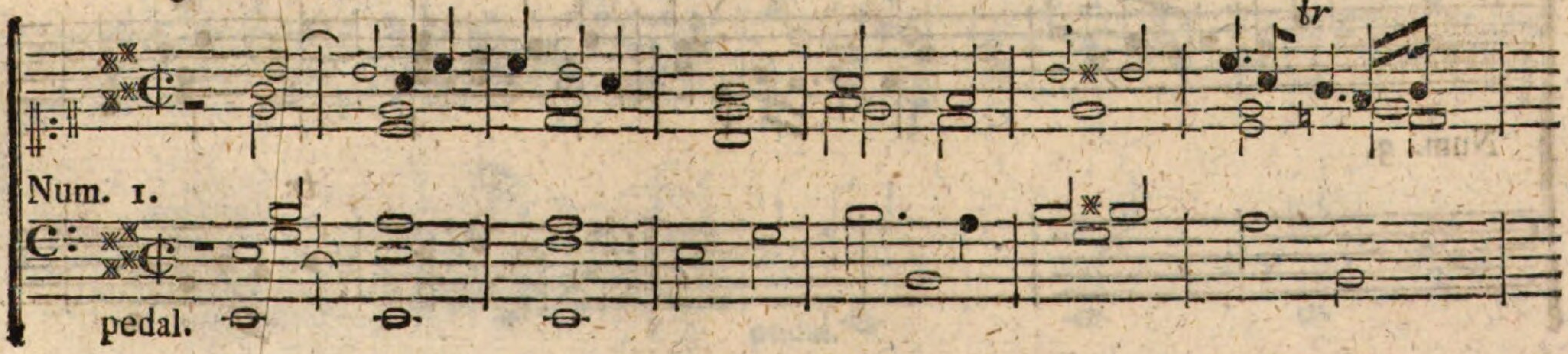
Anhang zu diesem dritten Theile.

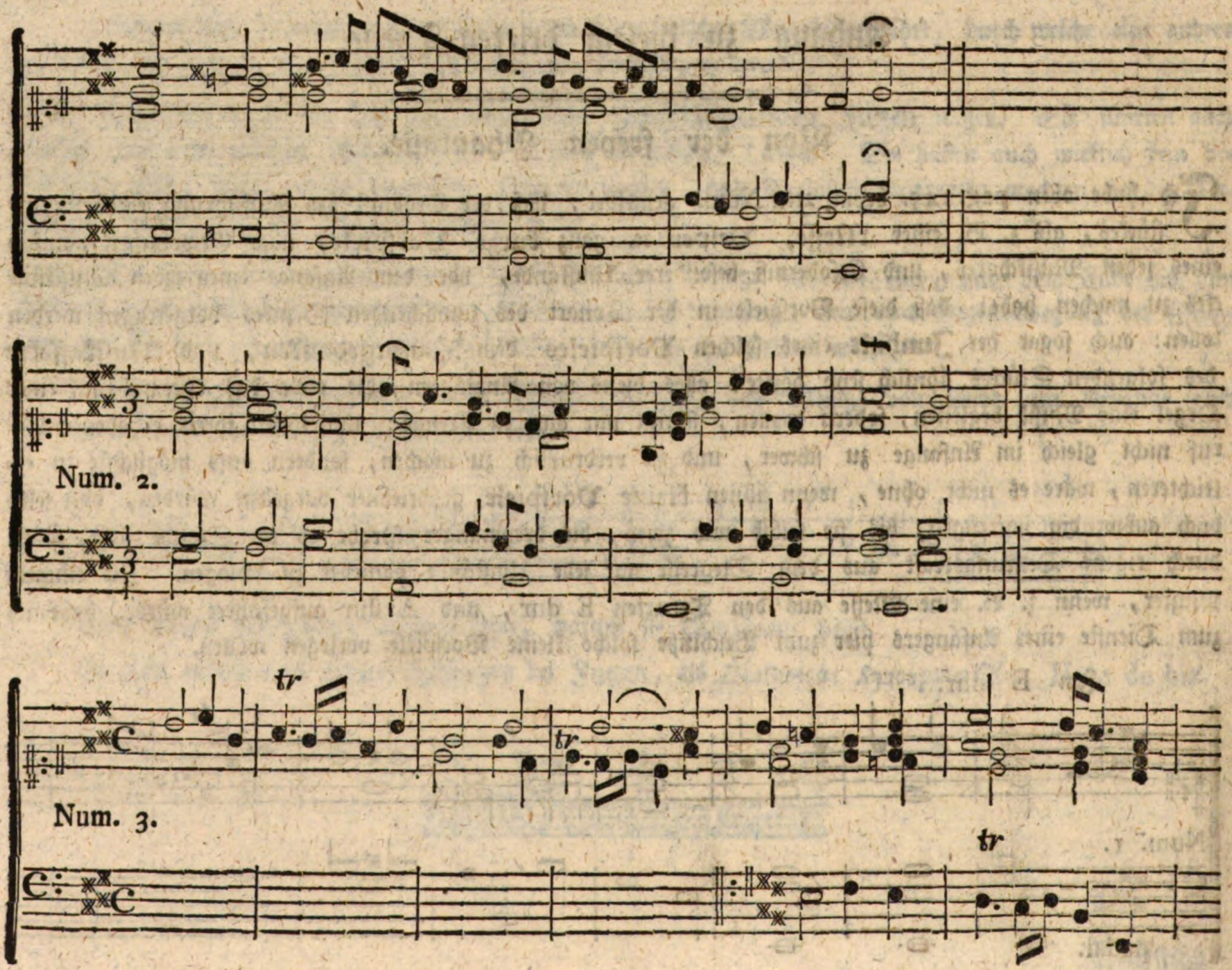
Von der freyen Phantasie.

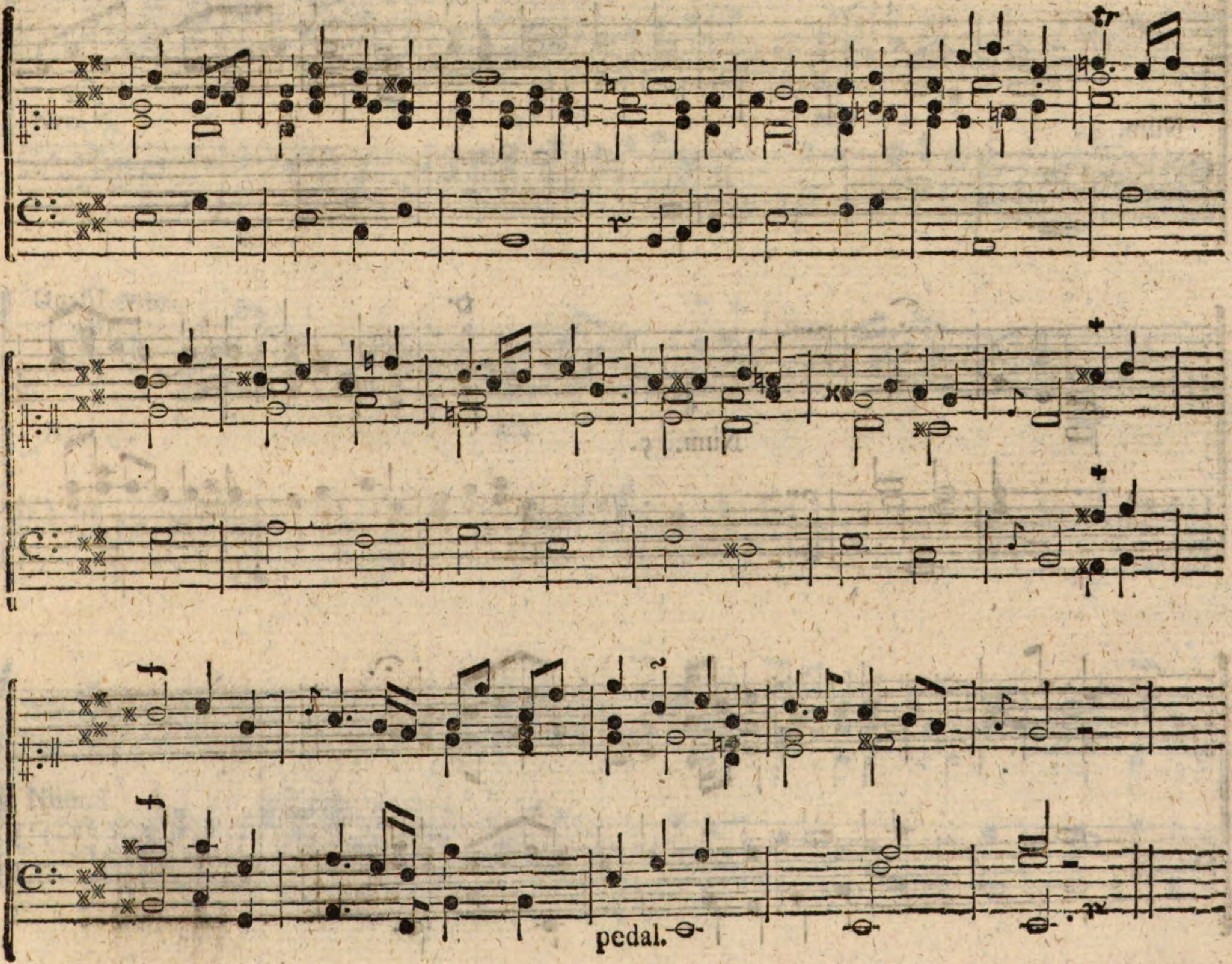
Ich habe oben pag. 145. beym 2ten Num. gemeldet, daß der Organist bey Aufführung eines Musikstückes, als z. B. einer Messe, Vesper ꝛc. ganz kurze Vorspiele, nach Gewohnheit nämlich eines jeden Musikchores, und Erfoderniß besonderer Umstände, vor dem Anfange eines jeden Musikstückes zu machen habe: daß diese Vorspiele in der Tonart des zumachenden Stückes vorgetragen werden sollen: auch sogar der Jnnhalt eines solchen Vorspieles dem Hauptgedanken, und Musikaffekte des folgenden Stückes ähnlich seyn dörfte: alles dieses von Anfängern, die etwa das erstemal auf einer Orgel eine Musik begleiten, fodern wollen, scheint mir gar zu strenge: um ihnen ihren erhabenen Beruf nicht gleich im Anfange zu schwer, und zu verdrüßlich zu machen, sondern aufs möglichste zu erleichteren, wäre es nicht ohne, wenn ihnen kleine Vorspiele geschriebner vorgelegt würden, oder selbe doch auswendig vortrügen, bis sie selbst nach zwey, bis dreymaliger Probe es im Stande sind, solche durch eigene Denkungskraft aus dem Stegreife auf jede Umstände danieder zu schlagen. Zu einigem Muster, wenn z. B. eine Messe aus den Tonarten E dur, und A dur aufgeführet würde, habe ich zum Dienste eines Anfängers hier zum Beschluße solche kleine Vorspiele vorlegen wollen.

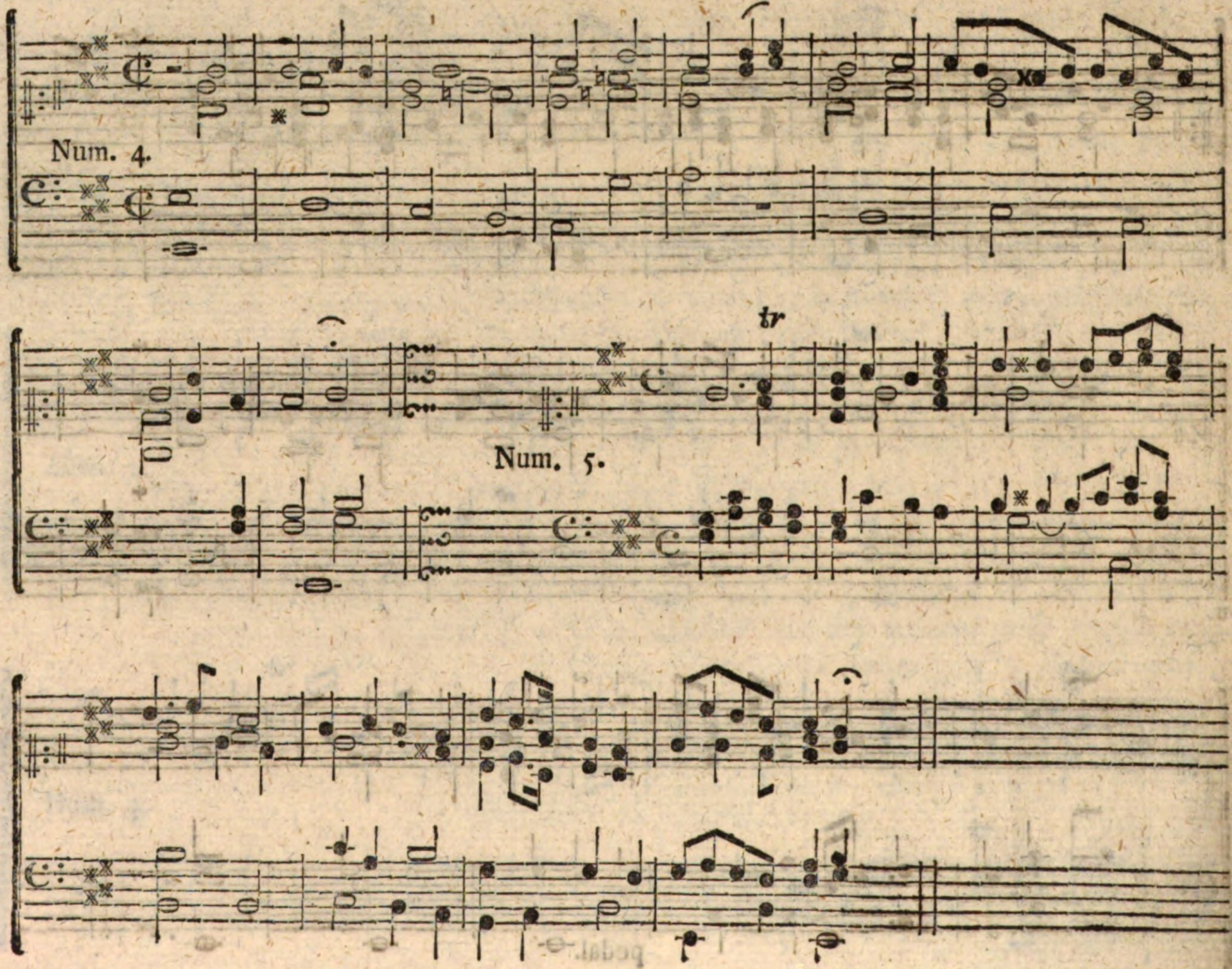
Jm E dur.

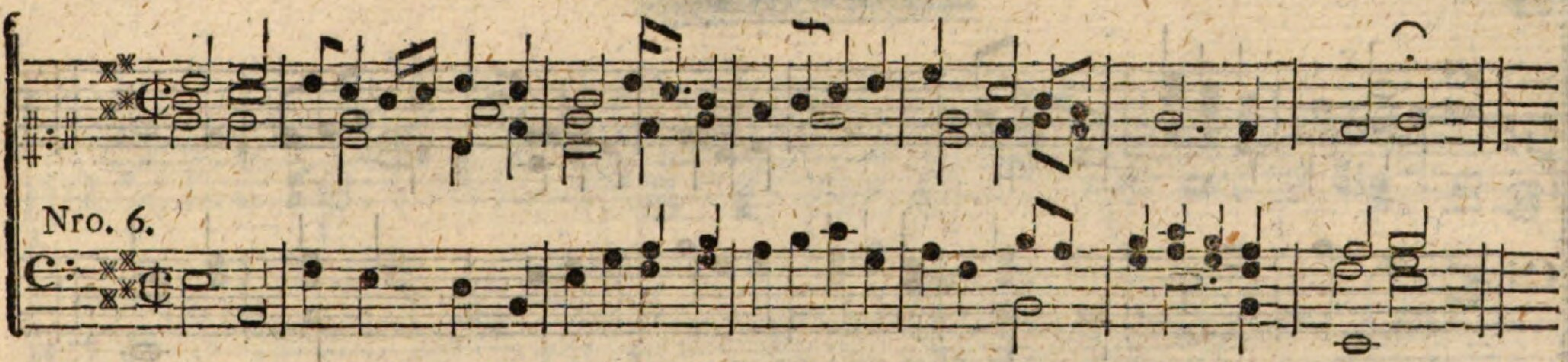
Num. 1.

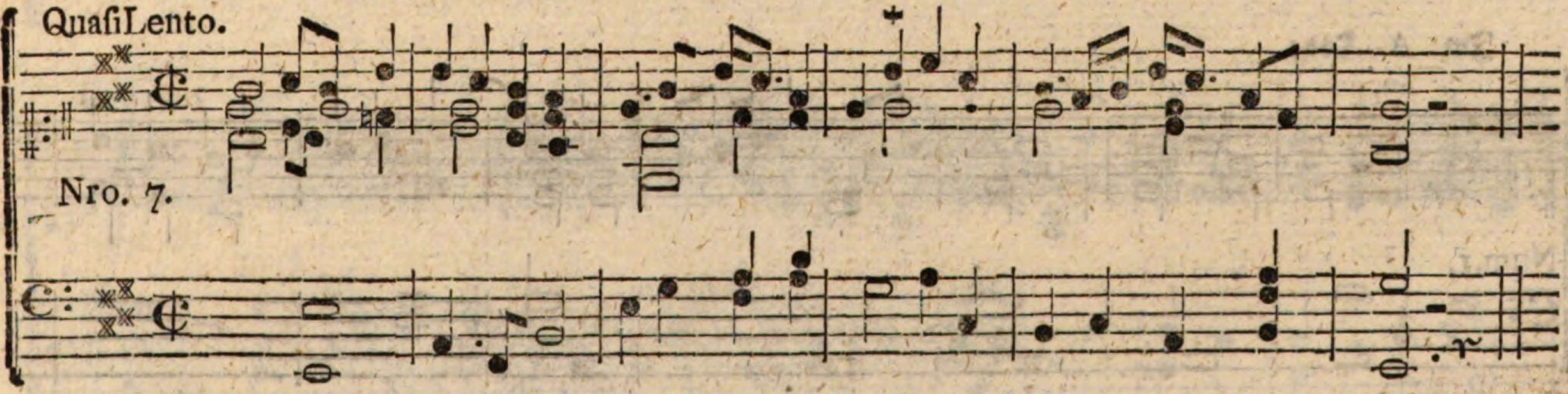


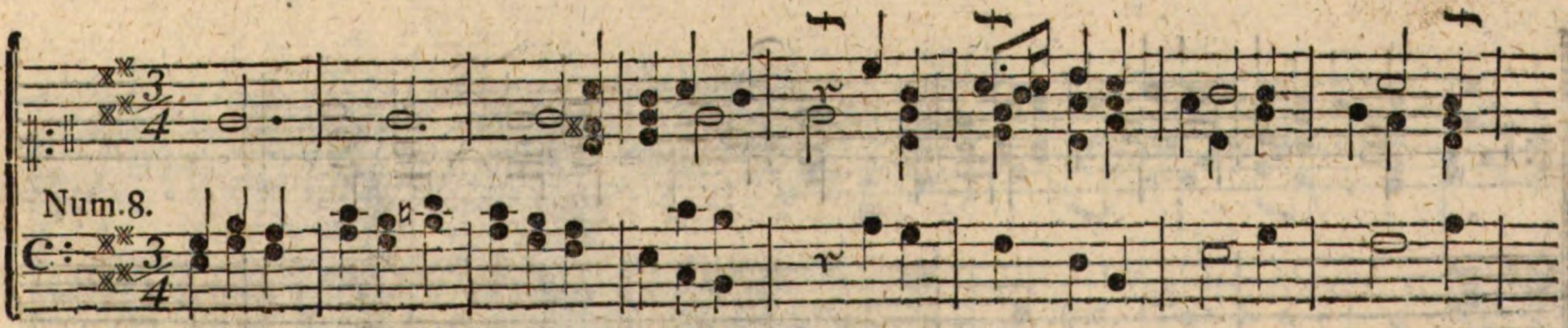

Num. 2.
Num. 3.
tr
f

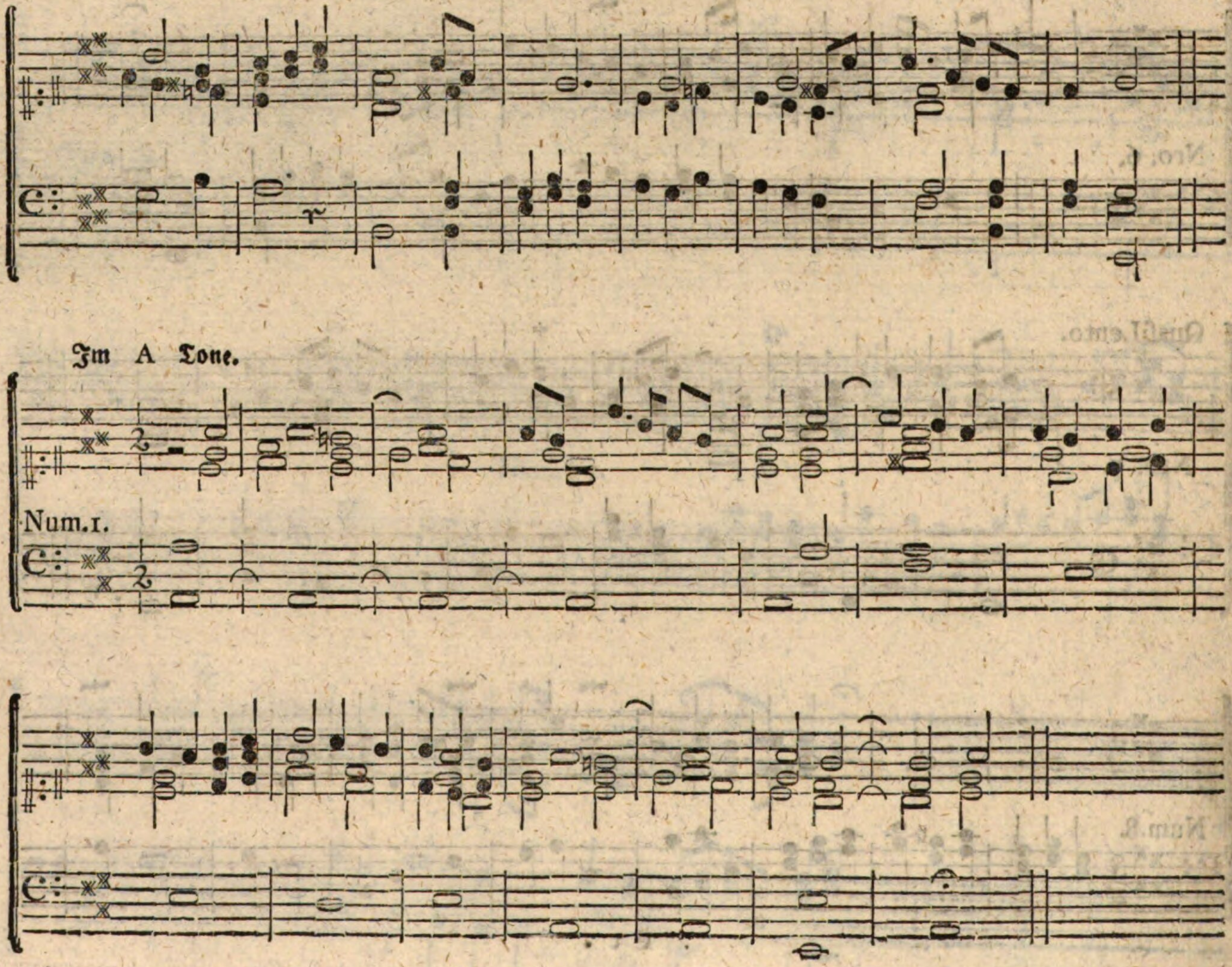

tr
f
f
pedal.

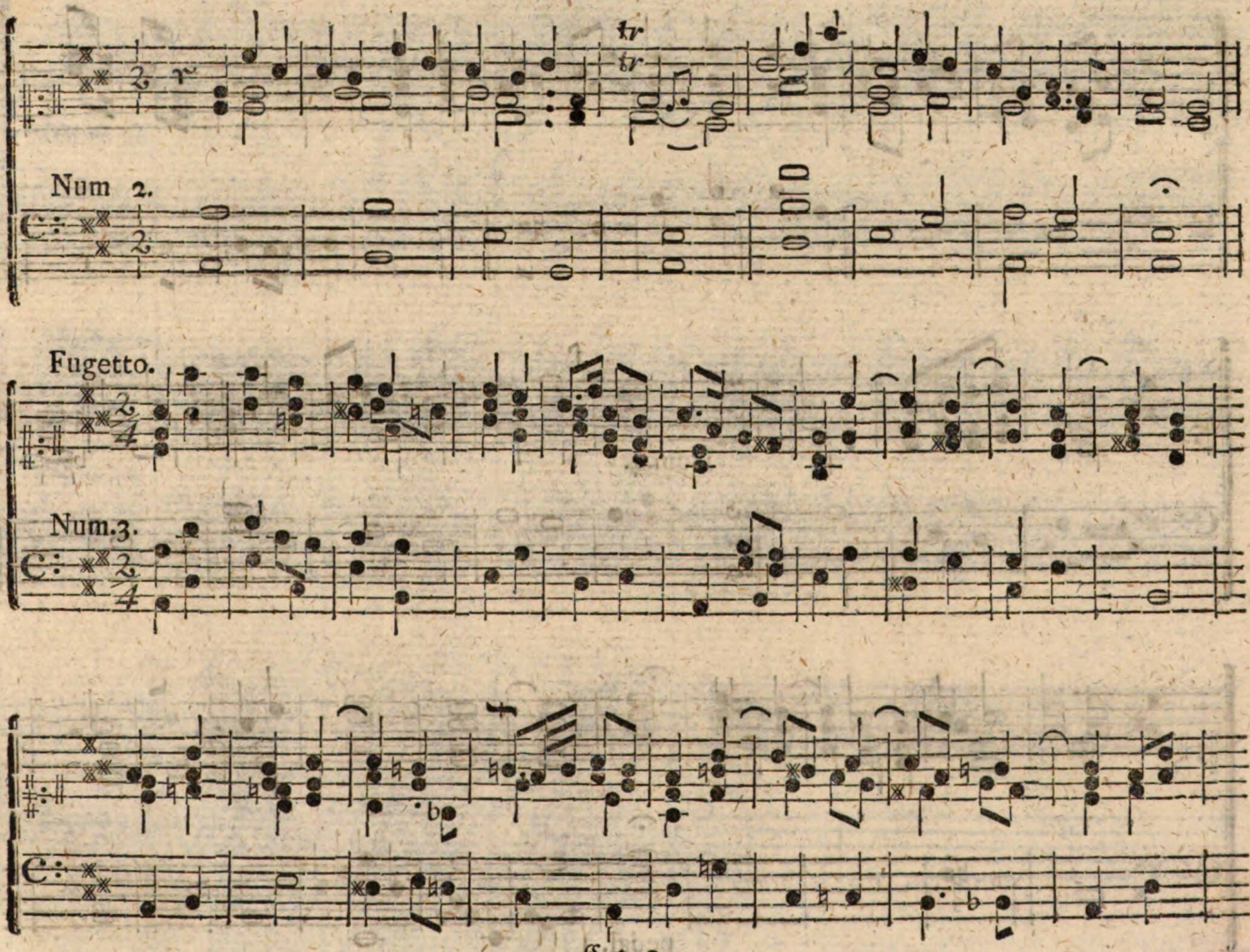

Num. 4.
tr
Num. 5.

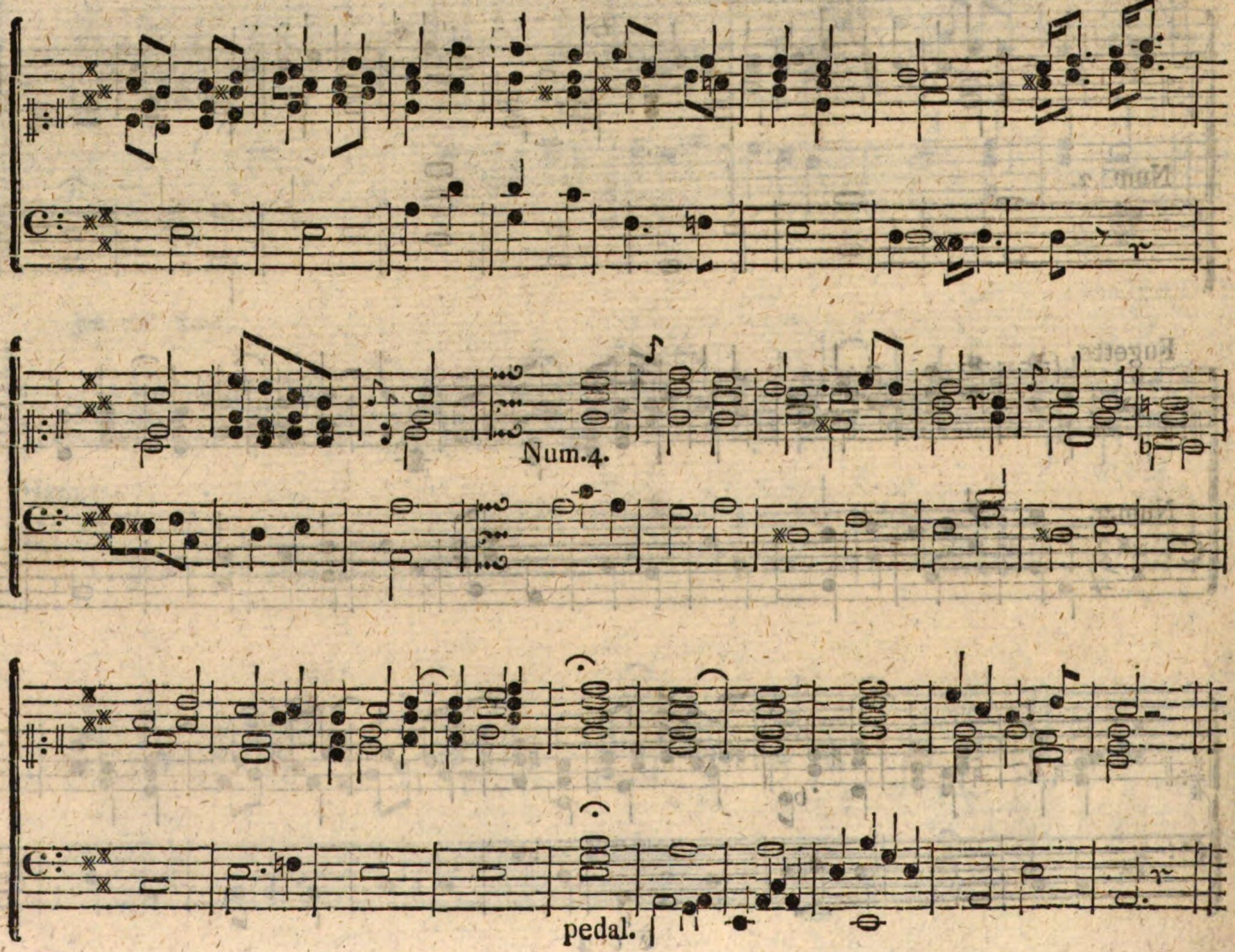

Nro. 6.

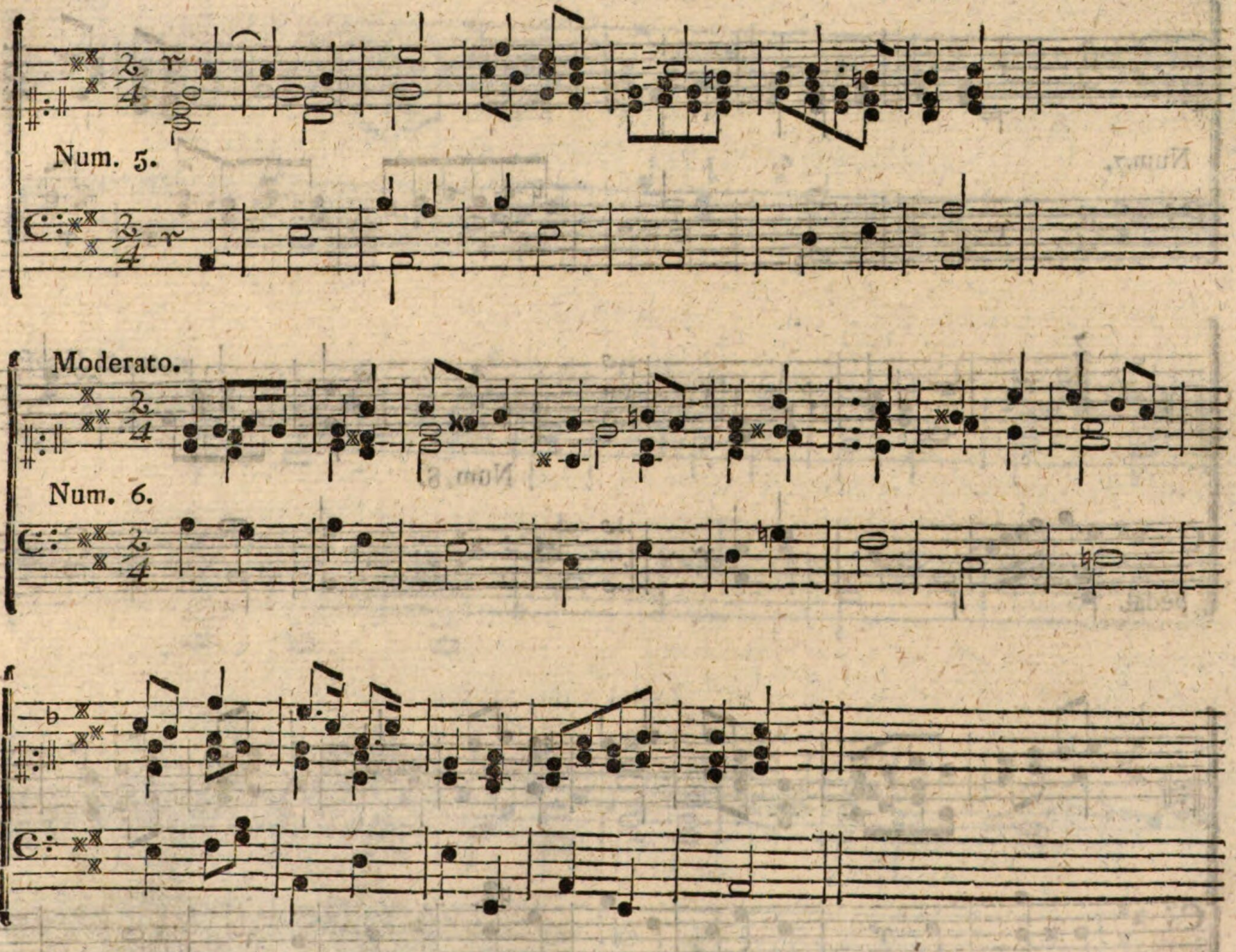

QuasiLento.
Nro. 7.

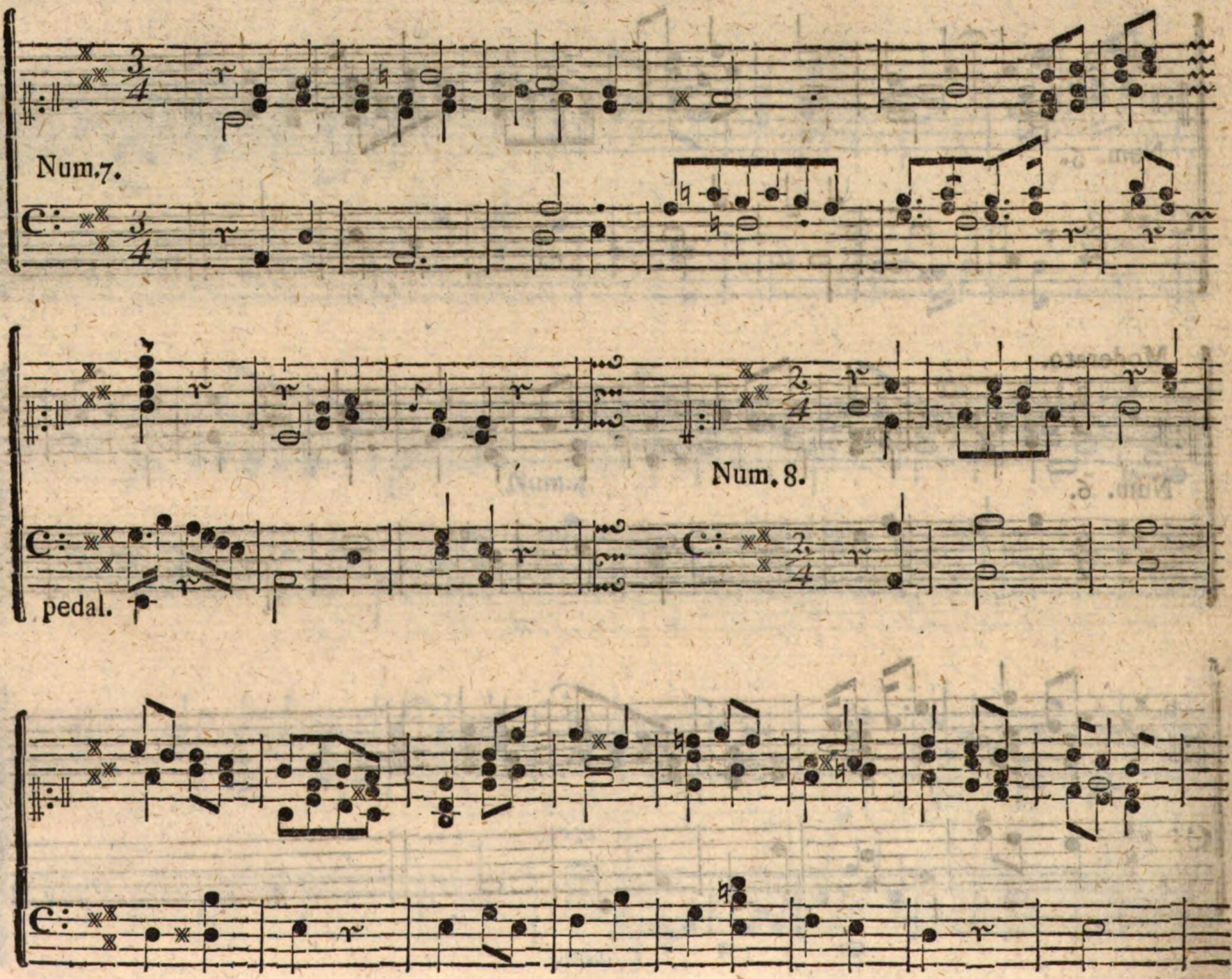

Num.8.

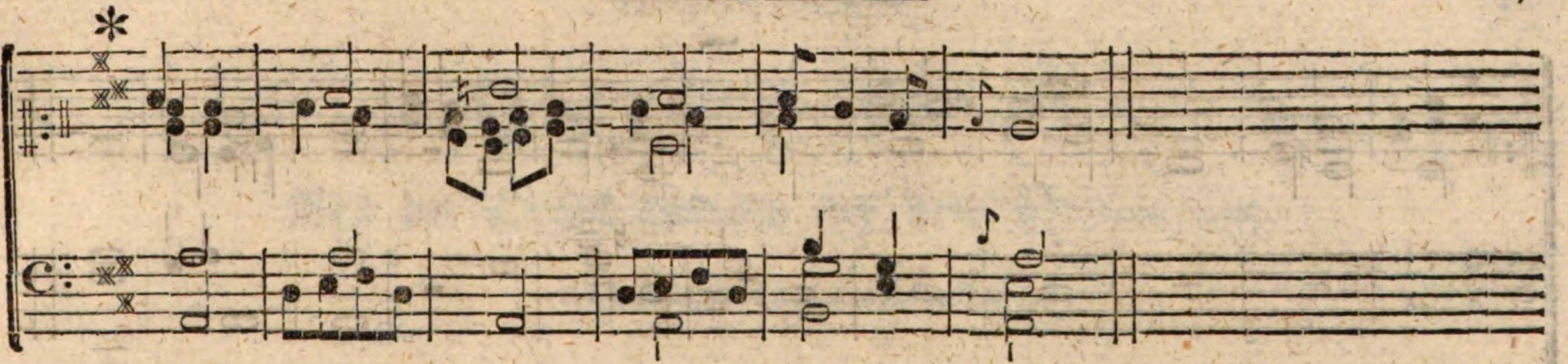

Im A Tone.
Num. 1.


tr
tr
Num 2.
Fugetto.
Num.3.
f

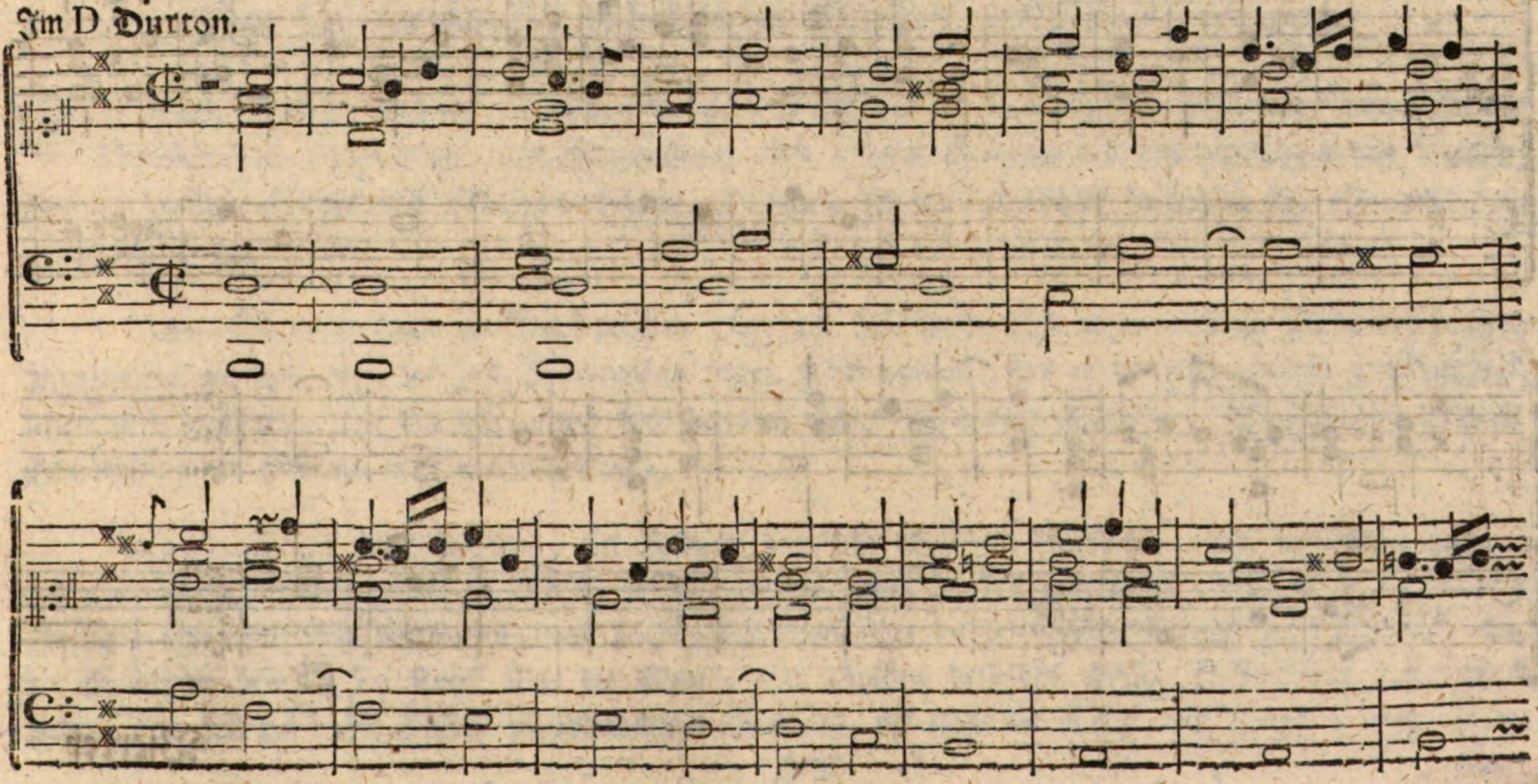

Num.4.
pedal.

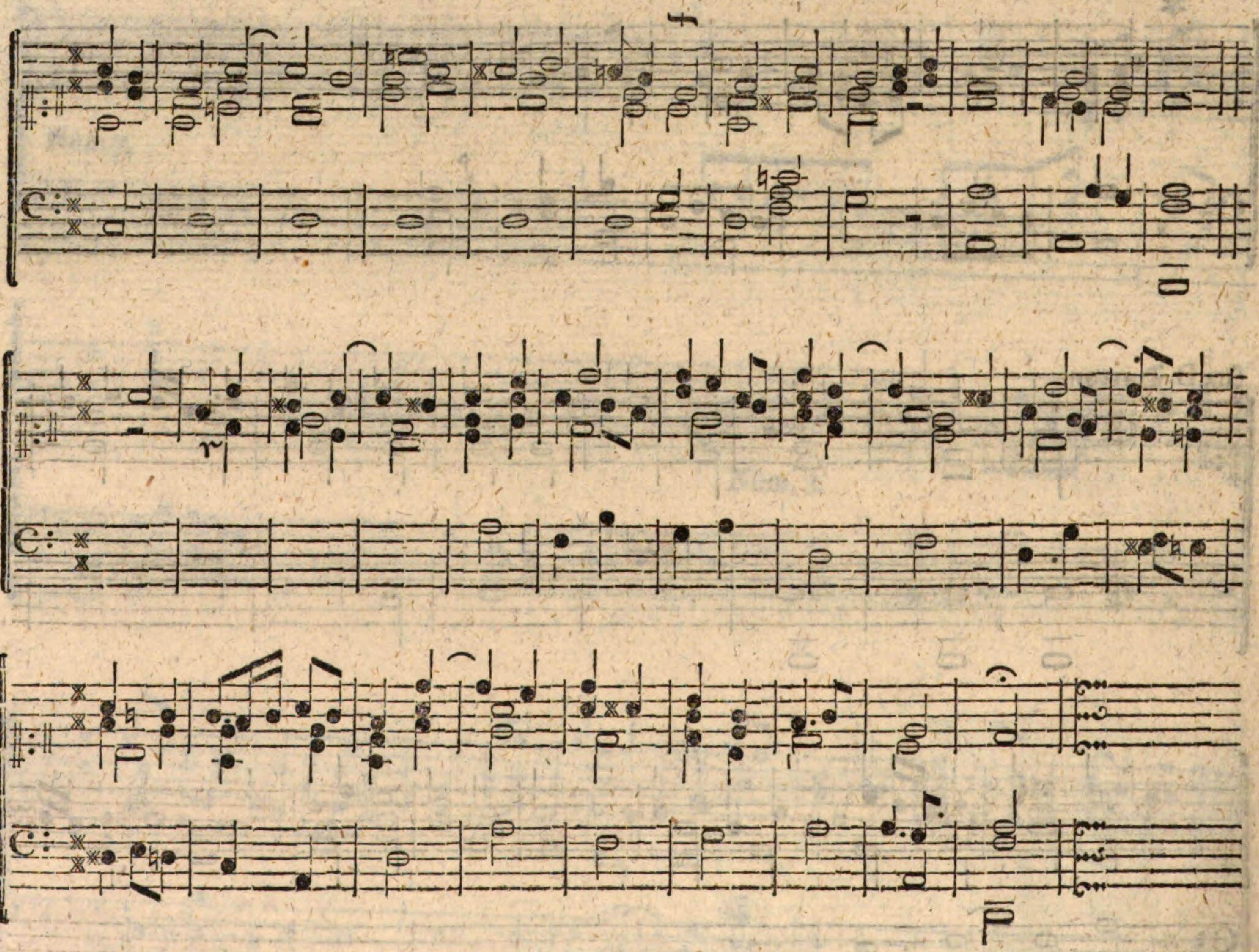

Num. 5.
Moderato.
Num. 6.


Num.7.
pedal.
Num. 8.



Im D Durton.





Vierter Theil.

Von der Orgelbegleitung bey dem Choralgesang.

Caput I.

Von der Herkunft, und einigen Gesetzen des Choralgesanges.

Es ist einem Organisten, wenn er einen Choralgesang gehörig mit der Orgel begleiten will, eine historische Kenntniß vom Ursprunge, Beschaffenheit, und einigen Gesetzen des Choralgesanges sehr dienlich, weil die einfache Choralmusik (Cantus firmus, Gregorianus) weit anderst beschaffen ist, als unsre sogenannte figurirte Musik.

1mo. Ich habe schon im Vorberichte pag. 28. sub Nota (a) in angeführter Stelle des heiligen Augustins gezeiget, daß der heil. Ambrosius seinen Kirchengesang, den er in seiner Kirche zu Mayland lehrte und einführte, von den Griechen überkommen habe: es wurden Psalmen, und Hymnen nach der Gewohnheit der Kirchen in Orient gesungen.

Es ist bekannt, daß Boetius, ein Römer von sehr adelichem Geschlechte, bald darauf im Anfange des 6ten Sekulums die griechische Musik, so viel an ihm war, zu den Lateinern übergebracht habe. Er übersetzte ihre Schriften ins Latein, und zeigte, wie man über die lateinischen Buchstaben singen soll: denn die Griechen besassen die Kunst über die Worte, oder Sylben derselben gewisse Strichelchen, oder Buchstaben (die sich zu dieser Absicht in verschiedener Stellung, itzt nach der Seite, bald liegend, oder stehend,

 nun

nun auch umgekehrt ꝛc. befanden) zu setzen, um verschiedene Töne durch selbe anzuzeigen. Besieh die I. Tabell. Fig. I pag. 219. Diese waren bey ihnen, was bey uns die Noten sind. Sie setzten ferners gewisse Punkten an, die ein gewisses Zeitmaaß bestimmen sollten. Indessen war diese Musikart noch solchen Schwierigkeiten ausgesetzet, daß Guido (a) behauptete, es dörfte einer alle die Jahre seines Lebens anwenden, um diesen Gesang der Alten zu erlernen.

2do. Anstatt der erwähnten Striche, oder auf die Worte darauf, oder darneben gesetzten Buchstaben wurden nach der Zeit grössere Punkte gesetzet, die eine viereckigte, oder runde Gestalt hatten. Z. B. (■ ◆ ●) Die Profanmusik setzte zu dem runden Punkte auf- oder auch untwärts länglichte Strichelchen hinzu, als (♩ ♪ ♪) daher sie auch Caudatae heissen, und nach und nach in den näheren Zeiten die Gestälten und das Gewicht unserer itzigen Noten annahmen: als □ Quadrata, weilen sie zwo runde Noten (⊂⊃) in sich einschließt: die weisse; (𝅗𝅥) diese enthält zwo schwarze: (♩) diese ist gleich zwoen achteln: (♬) semifusae, semel aduncae, u. s. w.

3tio. Nun müssen wir wieder zur älteren Choralmusik des heil. Ambrosius zurückkehren. Diese griechische Musik, welche Boetius übersetzet, Kassiodor mit Erklärungen beleuchtete, wollte nun der heilige Pabst Gregor der Grosse zum Dienst, und Lobe Gottes in der Kirche einführen. Indessen da sie ihm weit zu beschwerlich, und in vielen Stücken zu unbestimmt schien, wählte er nur sieben Buchstaben, da sich die Griechen deren bis in die acht und vierzig gebrauchten. Diese sieben Buchstaben heissen A, B, C, D, E, F, G. (b)

Es wäre hier Gelegenheit noch mehreres vom Gregorianischen Choralgesange zu reden. Doch soll alles mit Stillschweigen umgegangen werden, was nicht zu meiner Absicht, und zum nöthigen Unterrichte eines Choralorganisten dienlich ist.

4to.

(a) Ein Benediktiner in dem Kloster Pomposia nahe an Ravenna. Er florirte zu Anfang des 11ten Sekulum.
(b) Kircherus P. I. Musurg. pag. 216.

(o)

410. Im Anfange des 11ten Jahrhunderts hatte schon der erwähnte **Guido von Arezzo** den Choralgesang weit vollkommner, und zum Singen ordentlicher und vollkommner eingerichtet. Er wählte sich anstatt der 7 Buchstaben **Gregors** des **Grossen** sechs Sylben, als: Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La. Der Buchstabe C hieß nunmehr Ut: D, Re: E, Mi: F, Fa: G, Sol: A, La. (c)

Diese Sylben waren entlehnet von der ersten Strophe des Vesperhymnus auf das Fest des heiligen Johann des **Täufers**: wie sie eben in I. Tabell. Fig. II. pag. 219. vorgestellet werden. Er erfand ferner die Linien, auf welche die Musikzeichen, Punkte, oder dortmalige **Noten** angesetzet waren, wie auch jene Zeichen, die wir die **Schlüssel** nennen. Deren hatte er zween, nämlich den C und F **Schlüssel**, die auf eine der 3 oberen Linien angesetzet, und mit besonderen Farben nebst der Zeile, auf der sie ruheten, von anderen unterschieden wurden. Siehe Tabell. I. Fig. III. pag. 219.

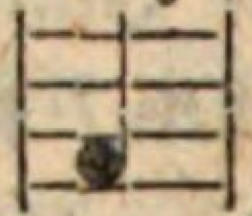
Wo nun der **Schlüssel** war, da befand sich der **Hauptton**. Von diesem an waren die übrigen leicht zu zählen, und zu errathen. Wo die Sylben Mi und Fa, als nämlich das **dritte** und **vierte** Intervall der Guidonischen **Solenisation** eintraf, da war der Abstand zwischen beyden nur ein halber Ton: alle übrigen waren um einen ganzen Ton voneinander entfernet, ausgenommen, wenn der Gesang bis in die Oktav hinaufreichte, wo dann das **siebent**, und **achte** Intervall eben nur um einen halben Ton auseinander waren. Es war nun also auf jeder der vier Linien, und in jedem Zwischenräumchen zwoer Linien gewisser bestimmter Ton, dessen Namen, und Abstand vom **Hauptrone**, wo das Ut zu singen ist, leichtlich zu erfragen war. Eine Musik ohne **Schlüssel**, ohne **Linien**, ohne **Unterscheidung** des **Apptones** schien dem Guido einen Brunnen ähnlich zu seyn, der zwar helles, gesundes Wasser im Ueberfluße hat, doch mit keinem Eimer und Seile versehen ist, das Wasser schöpfen zu können.

510. Es fieng auch in dem Choralgesang einiges **Zeitmaaß** durch gewisse Veränderungen der **Noten** zu Zeiten des Guido bekannt zu werden. Man war schon beflissen, auf eine **kurze Sylbe** auch

 ein

(c) Vide Fig. IX. Tabell. I. pag. 219.

ein kürzer dauerndes Singzeichen, oder Note darauf zu setzen. Es hatte aber eine kurze Noten diese Gestalt (■), oder sie war ein ♮, dessen oberer und unterer Schweif abgestutzet war. Die kürzeste Note war diese: (◆ ●) sie stammte aus dem runden, umgeschweiften b her. Die lange Note, welche vom vollkommnen viereckigten ♮ mit länglichtem Schweife herkam, schrieb man so: (■) Endlich war die größte, der Zeit nach längste Note ein nochmal so grosses Viereck mit längerem Schweife, als: (▬).

Johannes de Muris erfand, (wie mehrere wollen) eine kleinste, der Zeit nach kürzeste Note, die einen etwas runden Kopf hat, und aufwärts geschweift ist, in so einer Verfassung:  Diese letztere Note kömmt schon näher den Noten unsrer figurirten Musik gleich. Doch aber war, und ist annoch der Choralgesang in vielen unvollkommen, und mangelhaft in Vergleich mit der Figuralmusik: denn es ist ungeachtet einiges Unterschiedes der Noten noch nicht ein so eingeschränkter Takt, und Zeitänderung: es sind nicht so viele Gestalten, und auf alle Umstände sehr dienliche Aenderungen, und Geltungen der Noten, wie bey der figurirten Musik, welche eben wegen diesen besonderen Vorrechten diesen Namen führt, und vor der Choralmusik auch mit Erhöhung= und Erniedrigungszeichen bey jedem Tone versehen ist, wegen deren Mangel der Choral mehreren Schwierigkeiten ausgesetzet bleiben dürfte. Denn

6to. Bey dem Choralgesange kömmt es oft auf ein gesundes Gehör eines wohlgeübten Sängers an, im Falle, daß ein Tritonus (eine überflüssige, scharfe Quart) im Gesange aufstosset, daß er dieses dem Gehöre so widrige Intervall um einen halben Ton, nämlich in die Diatessaron, in die natürliche Quart heruntersetze, und sich ein b, oder ♮ einbilde, wenn es nicht angesetzet ist; welches denn auch der Organiste sich wohl zu merken hat.

Zween solche Fälle giebt es im Choral. Wenn nämlich der Gesang vom Hauptrone (vom Ut, oder C) bis in den siebenten, und nicht gar in den achten Ton hinaufreichet, so darf nur die kleine Septime, nicht aber die grosse, ich sage B, nicht H, gesungen werden: sonst würde vom F bis H ein ver=

verbothener Tritonus herauskommen; oder, wenn auch der Gesang vom F nur bis in die Septime, ins H hinaufschritt, dörfte nicht das H, sondern B Platz finden, um eben wieder der falschen Quart auszuweichen. Daher kömmt das Gesetz: *Ascendente unica Nota super La, canendum est* Fa. Tabell. I. Fig. IV. pag. 219.

Wenn der Gesang sich am Ende, oder auch öfters in der Mitte schliesset, und vor der letzten, oder Final-Note eine Note eintrifft, die sonst um einen ganzen Ton tiefer ist, so muß sie um einen halben Ton erhöhet werden, obschon mehrentheils kein erhöhendes Zeichen ♮ angesetzet ist, weil beym Schluße dieser halbe Ton dem Gehöre weit angenehmer, und natürlicher fällt: Tabell. I. Fig. V. pag. 219. So lautet das Gesetz: *Cadenziae in fine* Dioesin *desiderant.*

7mo. Wenn ein Zeichen, als ♭, schon im Anfange des Gesanges angesetzet ist, so ist selbes gültig, und durch den ganzen Gesang zu beobachten: Fig. VI. Soferne nicht gähling eine Dioesis vorfällt: Fig. VII. pag 219. Und wird ein solcher Gesang Cantus mollis, der Weiche genannt. Doch wenn in Mitte des Gesanges ein solches Zeichen angesetzet wird, hält solches nur so lange an, bis es wieder durch ♮ resolviret wird.

8vo. Es giebt im Choralgesange auch ein Zeichen, (⁓ ⁓) das seines Amtes wegen den Namen Custos führet, und am Ende einer Zeile angesetzet wird, um die Note der künftigen Zeile vorherzusagen. Auch kömmt dieses Zeichen vor, wenn der Schlüssel versetzet wird, um geschwinde die erste Note nach verändertem Schlüssel dem Sänger anzudeuten, und ihn vor aller Irrung zu bewahren.

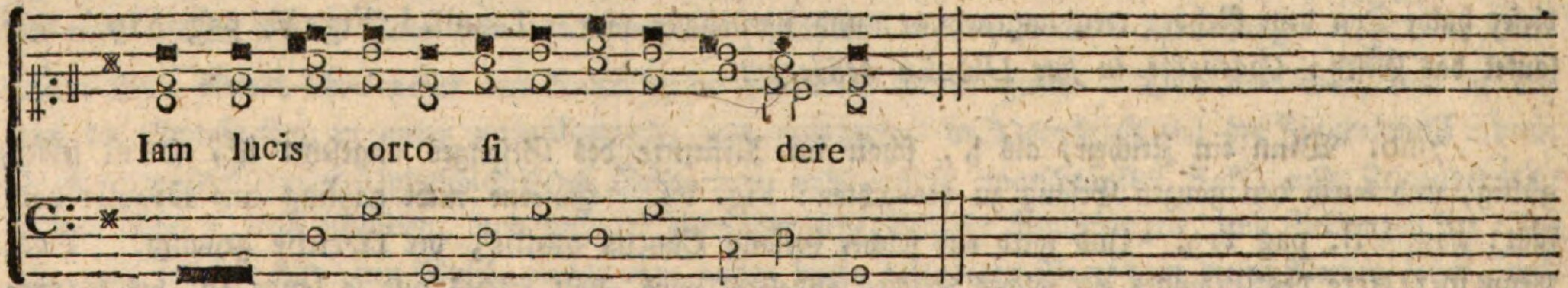
9no. Das Wort, oder Zeichen, (EVOVAE) welches bey dem angesetzten Ausgange eines Psalmtones untergeschrieben wird, zeiget an die sechs Sylben der Worte: SEcVlOrVm, AmEn: wie auch die Austheilung der letzten Sylben eines Verses nach den angesetzten Noten des Ausganges. Tab. I. Fig. VIII. pag. 219.

Caput

Caput II.

Bemerkungen für den Choralorganisten.

1mo. Von allem muß bey jedem Griffe der rechten Hand die Oberstimme mit dem Choralgesange die nämliche seyn; als:



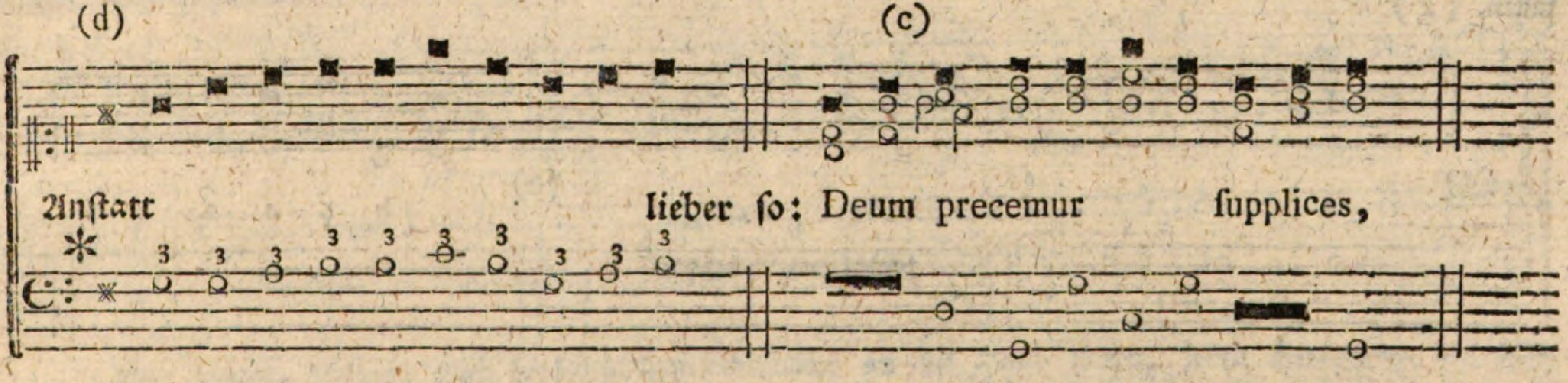
2do. Alle die Akkorde, so gut es seyn kann, sollen innerhalb der eingestrichenen Testaturoktav genommen werden, wie es im obigem Beyspiele zu sehen ist: der Baß aber, besonders, wo kein Pedal zu Füssen, dörfte verdoppelt werden.

3tio. Die Oberstimme pflegt gern vorangeschlagen, und gleichsam dem Sänger in den Mund gelegt zu werden, sowohl im Anfange des Gesanges, als auch nach Erfoderniß, im Verlaufe desselben.

4to. Das Akkompagment ist so dazu einzurichten, wie es sonst die Gesetze des Generalbasses erfodern. Man könnte solche Mittel, oder Begleitungsstimmen nebst dem dazu erfoderlichen Grundbasse mit anschlagen, daß die ganze Begleitungsmusik der Orgel eine angenehme vierstimmige Harmonie, oder eine Art eines Contra-Punktes, oder vierstimmigen Chorals ausmache. Im folgenden Beyspiel gefällt mir

der

der zweyte Vortrag (c) besser, als der erste (d).



* 5to. Ein Bischen habe ich hier gestrauchelt: bey dem Zeichen (*) hat die erste Note G die Terz (3) über sich, mithin wäre H die Oberstimme. Wenn nun nur sechs Personen bey der ersten Note anstatt des G mit der falsch gesinnten Orgel das H sängen, welche höllenwürdige Aergernisse würden in den ersten vier, oder fünf Noten entstehen? — —

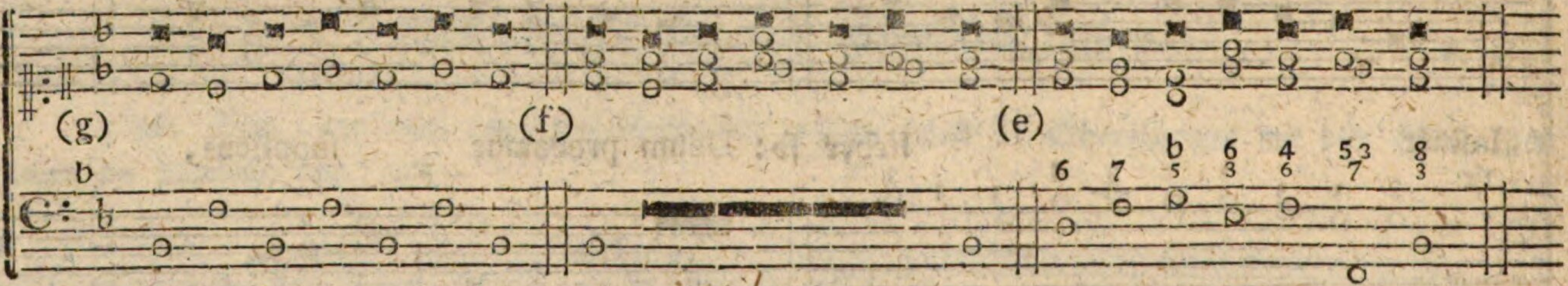
6to. Je volkreicher der Choralchor, desto vollstimmiger und stärker muß die Begleitung der Orgel, besonders im Basse, seyn. Aus diesem Grunde glaube ich, daß geschwindere Passagen, Läufe, und andere minderjährige Künsteleyen bey dieser so heiligen, und eben darum ernsthaften Musik nicht gar zu gut stehen, wenigst doch im wirklichen Gesange. Denn, wenn

7mo. Im Anfange, oder, so ein wenig, auch länger der Gesang stille hält, kann schon etwas lebhafter gespielet werden. (doch nicht zu übertrieben) Auch

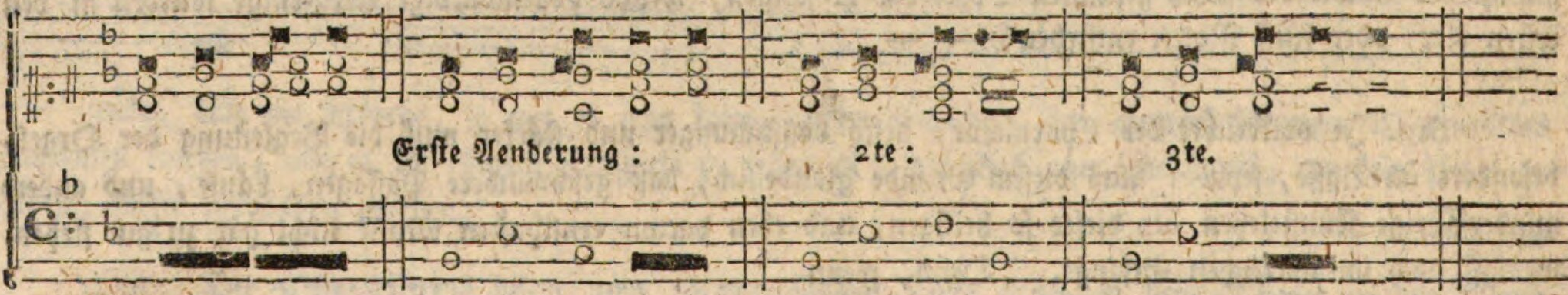
8vo. Im Gesange selbst können jedoch zerschiedene Verzierungen, Abänderungen, kurze, und gute Gedanken angebracht werden: besonders, wenn der nämliche Cantus öfters vorkömmt, wie bey Absingung der Psalmen 2c. (e) Auch kann der Baß öfter eine andere Gestalt annehmen: das zulange Aushalten

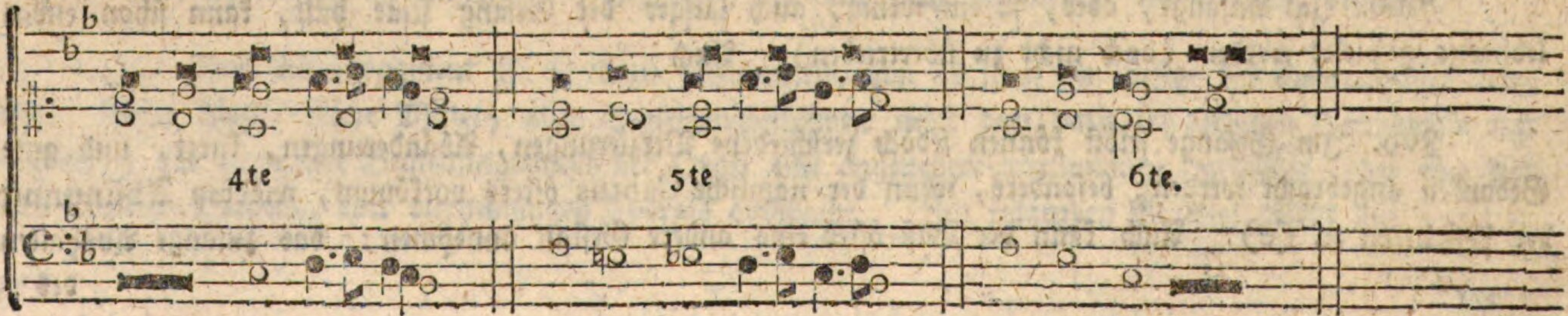
des

des nämlichen Tones, (f) oder seine sich immerdar gleiche Begleitung, könnten doch endlich verdrüßlich fallen. (g)

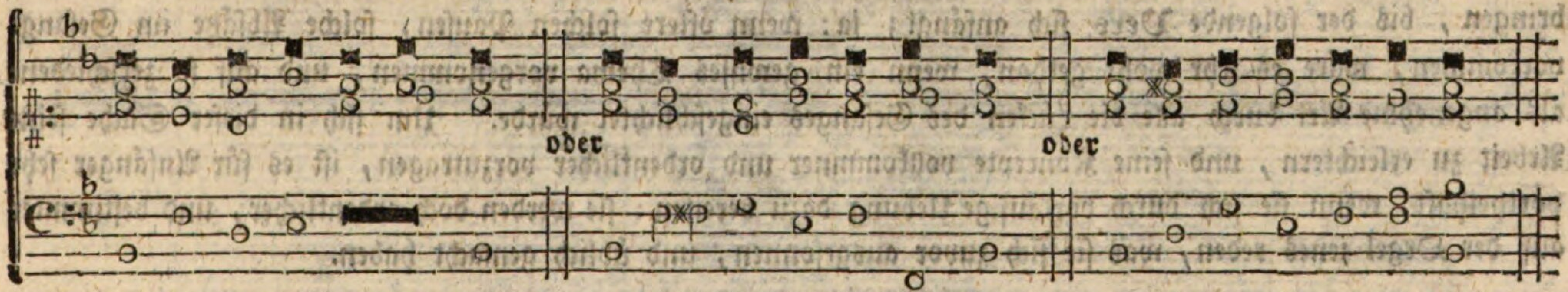


Wir könnten hier einen Versuch machen, ob nicht das nämliche öfter mit anderer Begleitung vorgetragen werden könne. Der erste Absatz des achten Kirchentones soll zur Prüfung dienen.





Nützlicher Uebung halber könnte der achte Kirchenton noch durch fernere Aenderungen von der Orgel vorgetragen werden:



Die längere Uebung wird hinlänglichen Unterricht an die Hand geben, jeden Kirchenton mit verschiedenen Akkompagment auf der Orgel vorzutragen: wozu alles verhilflich seyn dörfte, was im dritten Theile vom Phantasiren abgehandelt worden.

9no. Ferners, da die Stimme einer Menge Menschen in ihrer ungezwungenen gleichen Stärke gewisse Gränzen hat, die sich gemeiniglich in einem Umkreise einer Oktave einschliessen, so hat der Organist wohl in Obacht zu nehmen, daß er solchen Gesang, wo mehrere zusammensingen nicht zu tief, noch minder zu hoch anfange, oder intonire. Daher findet man in den älteren Choralbüchern gleich im Anfange eines Gesanges ein Zeichen, oder Ziffer, der den Abstand des höchsten Tones gegen den tiefesten anzeiget, welche Entfernung der Töne unter sich sowohl der Organist, als der Praecentor zu beobachten hat. (h)

(h) Das Amt eines Praecentors, Primicerius, Archicantors war jederzeit eines der ansehnlichsten bey geistlichen Chorgemeinden. Bey dem Volke Israel waren zu Zeiten David des Königes die berühmtesten Asaph, Heman, Idithum rc. Nach Zeugniß des Philo war diese Ehrenstelle bey den Theragenten nicht minder geachtet. Der Canonarcha, oder Praecentor hatte in der Mitte des Chors seinen besondern erhabneren Ort. Er mußte den heiligen Gesang zuerst anstimmen, oder intoniren. Wenn eine Irrung irgendwo entstund, war es seine Pflicht, den Irrenden auf den rechte Weg zurücke zu führen. Er mußte alles anordnen, was jeder bey seinem Musikamte zu beobachten, und zu singen hatte. Du Cangius bezeigt, daß in Köln zu diesem Amte ein Chorepiscopus erwählet wurde: es ist bekannt, daß in mittleren Zeiten in vielen Stiftern die Primicerii zur bischöflichen Würde erhoben wurden. vid. *Gerbert* de Musica sac. Tom. I. libr. 2. p. I.

1010. Wenn der Gesang in der Mitte einen Absatz hat, oder ein Vers sich geendiget hat, so darf die Orgel indeß nicht stille seyn, sondern kann einen kurzen, doch erhabneren Gedanken geschwind anbringen, bis der folgende Vers sich anfängt; ja: wenn öftere solchen Pausen, solche Absätze im Gesange vorkommen, wäre es sehr wohl gethan, wenn ein gewisses Thema vorgenommen, und auf so zerschiedene als angenehme Art durch alle die Lücken des Gesanges eingeschlichtet würde. Um sich in dieser Sache seine Arbeit zu erleichtern, und seine Koncepte vollkommner und ordentlicher vorzutragen, ist es für Anfänger sehr vortheihaft, wenn sie sich durch vorläufige Uebung dazu bereiten: sie werden doch ordentlicher, und bestimmter auf der Orgel jenes reden, was sie sich zuvor ausgesonnen, und üblich gemacht haben.

Auf so eine Art werden wir uns immer mehr zu unserm Ziele nähern, nämlich die Ehre des Allerhöchsten, besonders im heiligen Gottesdienste, mit **Herzen**, und **Munde**, mit **Händen**, und **Füssen** zu verherrlichen.

I. Ta-

I. Tabelle.

Figura I.

Oremus, praeceptis salutaribus moniti, et — — audemus dicere: Pater noster, qui

(c)
es in coelis — — Amen.

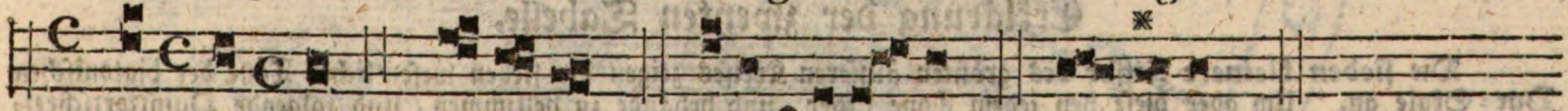
Figura II.

C D F DE D D D C D E E
Vt queant laxis REsonare fibris
EFG E D EC D F G A GFE DD
MIra gestorum FAmuli tuorum,
GaG FE F G D a DGa EG a a
SOLue polluti LAbii reatum
GFF D G E D
Sancte Ioannes.

Angelo Berardi hat dieses Guidonische Hexacordon zu wahrhaftem Ruhme des Guido im folgenden Hexametron vorgetragen.

VT REleuet MIserum FAtum, SOLitosque LAbores.

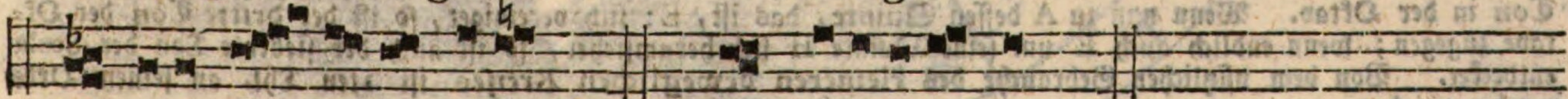
Figura III. *Figura IV.* *Figura V.*



C F Traditor autem: Do mini.

Schlüssel.

Fig. VI. *Fig. VII.* *Fig. VIII.*



De us De us meus 1mi Ton: EVOVAE.

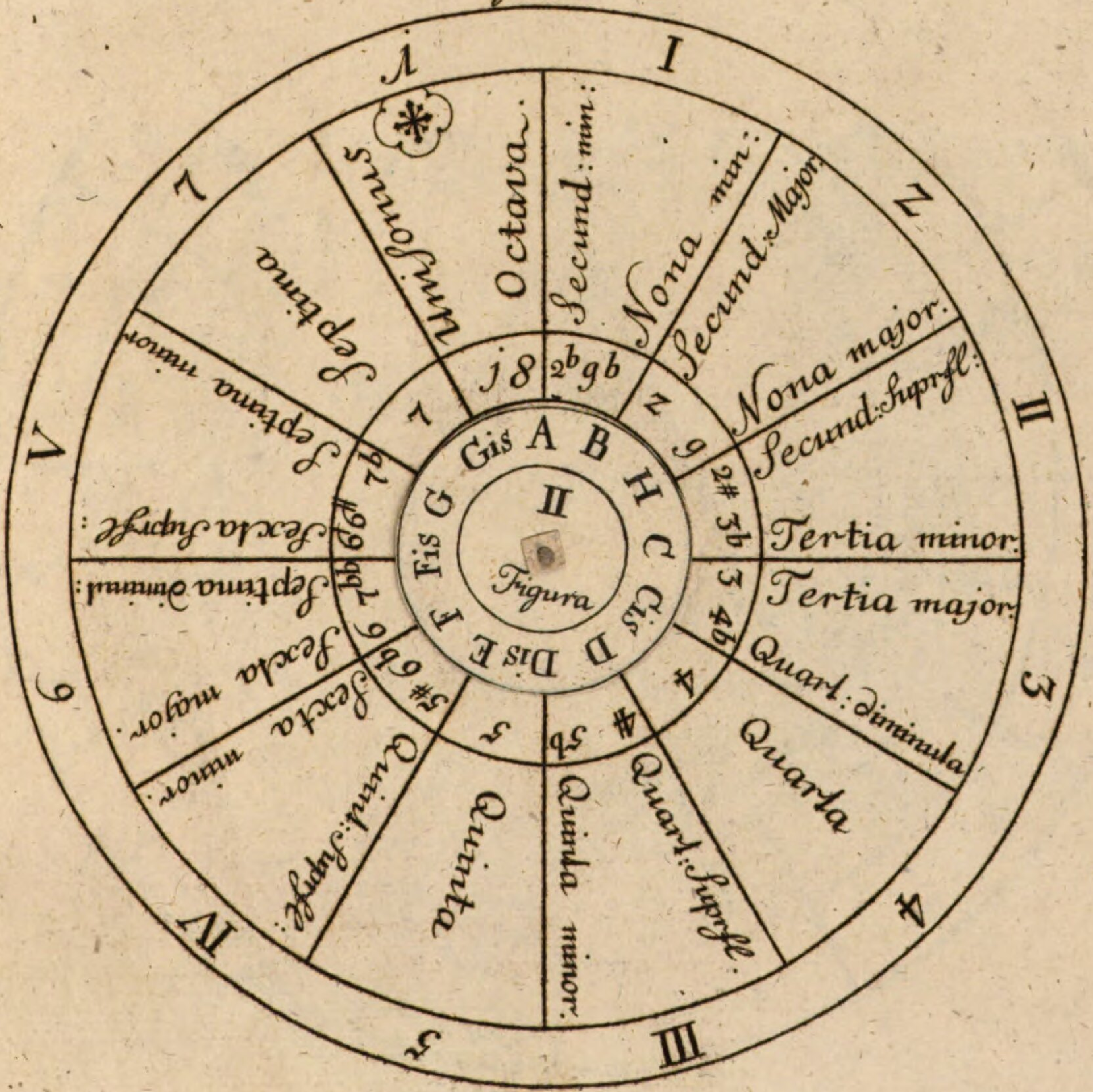
Figura IX.

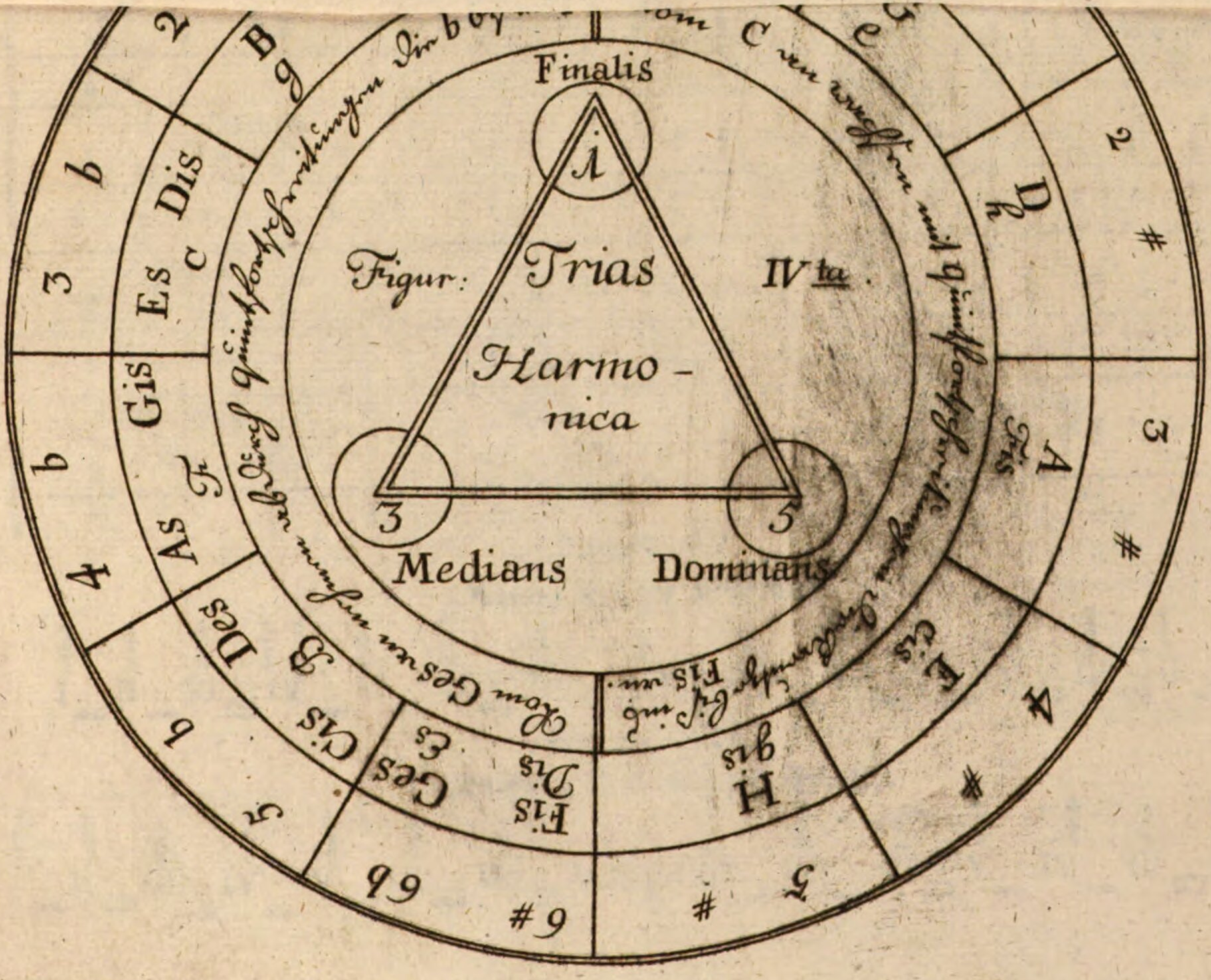
Einige, benanntlich Olivetanus Banchieri in seinem Werke Cartella di Musica 1614. Ericus Puteanus, und andere fanden für nöthig zur Erleichterung, und Vervollkommung des Choralgesanges zu Guidons sechs Sylben noch die siebente hinzuzusetzen. Diese hieß Bi, wenn es das Quadrat ♮; Ba aber, wenn es das runde b seyn sollte. Diese nämliche Bedeutung haben bey den Franzosen die Sylben Si, und Sa. Es soll die Sylbe Bi eben von dem erwähnten Hymnes, Ut queant &c. Worte LaBIi im 3ten Verse entnommen seyn. Es gab in verschiedenen Orten auch eine verschiedene Aussprache der Solmisation. Also war nach Zeugniß des Rousseau jenes des Johannes de Muris in diesen Sylben entworfen: Pro, To, Do, No, Tu, A. Bey den Niederländern lauten sie anders: Bo, Ce, Di, Ga, La, Ma, Ni. Bey Saveur finden sich diese achte: Pa, Ra, Ga, Da, So, Bo, Lo, Do. De Boisgelou stellet uns zugleich alle Dioeses nebst den natürlichen Tönen, ich sage, die ganze Chromatische Oktav mit zwölf folgenden Sylben also vor: Vt, De, Re, Ma, Mi, Fa, Sol, Be, La, Sa, Si &c. Wilhelm Nopisch bedienet sich zum bequemeren Unterrichte der jüngern Sänger dieser sieben Sylben: Da, Me, Ni, Po, Tu, La, Be. Seine sehr nützliche Absicht ist, kleine Sänger gleich Anfangs durch gehörige Ausdrückung derselben so anzuleiten, daß sie sowohl die Vokalen, als die weichen, und harten Konsonanten gehörig vortragen. Es ist deßwegen sein Elementarbuch der Singkunst zu besehen. In 4. Nördlingen, 1784.

Erklärung der zweyten Tabelle.

Die sieben kleinere Ziffer des größten äusseren Kreises zeigen die sieben wesentlichen Töne der diatonischen Dur=Skale an. Um aber diese bey jedem Tone sicher, und behände zu bestimmen, sind folgende Quintfortschreitungen sehr dienlich. Der Hauptton z. B. C Durton verlanget seine zwo vollkommne Quinten, die eine über sich, nämlich G; die andere unter sich, das ist F. Also haben wir schon drey Klänge, den Haupt= den viert= und fünften Ton der Oktav. Der fünfte Ton G fodert eben wieder seine Quinte über sich, den D Ton: und dieser ist in der Ordnung der Oktav der zweyte: kömmt zu D dessen Quinte, der A Ton, so zeigt sich der sechste Ton in der Oktav. Wenn nun zu A dessen Quinte, das ist, E: sich vereiniget, so ist der dritte Ton der Oktave zugegen; wenn endlich auch E um seine Quinte H sich herumsiehet, so ist auch der siebente Ton der Scala entdecket. Von dem nützlichen Gebrauche des kleineren beweglichen Kreises ist 1ten Thl. an seinem Orte geredet worden.

Figura Ima.


I
II
III
IV
V
1
2
3
4
5
6
7
Unisonus
Octava
Secund: min:
Nona min:
Secund: Major.
Nona major.
Secund: Suprfl:
Tertia minor.
Tertia major.
Quart: diminuta
Quarta
Quart: Suprfl:
Quinta minor.
Quinta
Quint: Suprfl:
Sexta minor.
Sexta major.
Septima Diminut:
Sexta Suprfl:
Septima minor
Septima
18
2b 9b
2
9
2# 3b
3
4b
4
4#
5b
5
5# 6b
6
7bb
6#
7b
7
Gis A B H C Cis D Dis E F Fis G
II
Figura


Finalis
Figur:
Trias
Harmonica
IV ta
Medians
Dominans
1
3
5

IV. Tabelle der Signaturen.

Figura V.

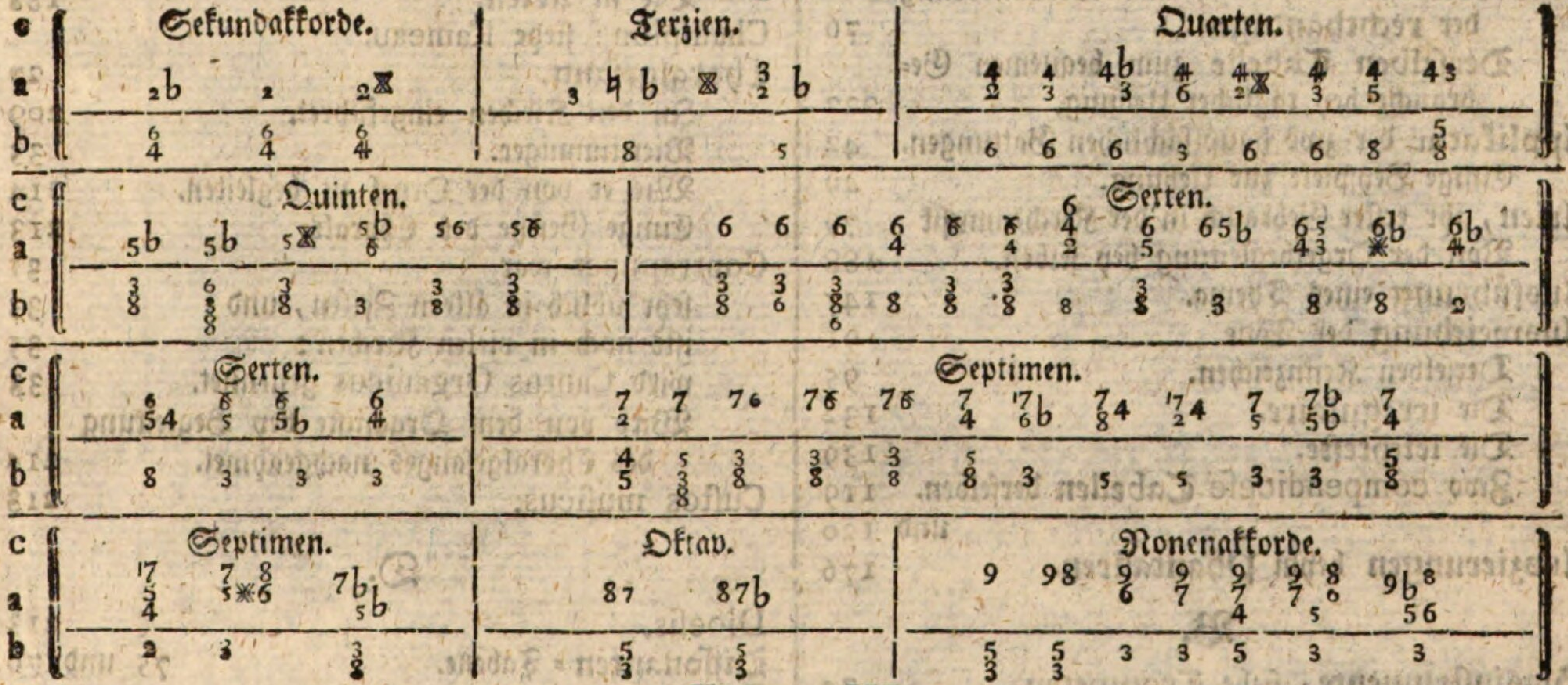


Figura VI.

Oktavsystem des Durtones.

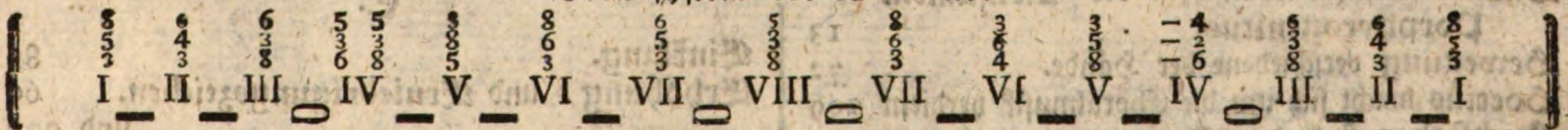
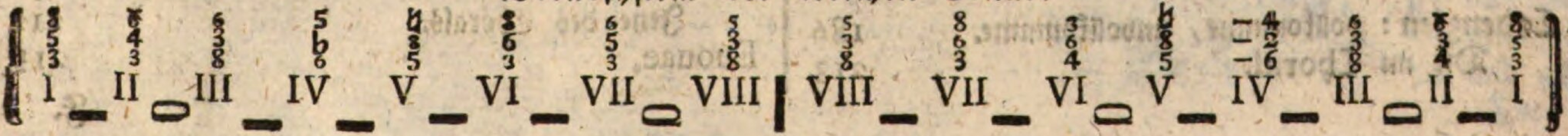


Figura VII.

Oktavsystem der weichen Tonart.



Register.

A.

Seite

Akkorde. Vermehrung, und Verminderung der rechthändigen. 76
Derselben Tabelle zum bequemen Gebrauche bey täglicher Uebung. 222
Applikatur der zwo hauptsächlichen Gattungen. 42
Einige Beyspiele zur Uebung. 49
Arien, ihr erster Gebrauch in der Kirchenmusik 79
Von der Orgelbegleitung bey selben. 188
Ausführung eines Thema. 147
Ausweichung der Töne. 91
Derselben Kennzeichen. 95
Die irregulaire. 132
Die leichteste. 139
Zwo compendioese Tabellen derselben. 119 und 120
Auszierungen beym Phantasiren. 176

B.

Blasinstrumente, siehe Trompeten. 34
Können durch die Orgel ersetzet werden. 26
Baum musikpnevmatischer des Konstantin Porphyrogenitus. 13
Bewegung verschiedene der Hände. 72
Boetius macht sich um die Choralmusik verdient 209
Buchstaben statt der Noten 219

C.

Cadenzien: vollkommne, unvollkommne. 186
Die im Choral. 213

Seite

Die in Rezitativen. 79
Die in Arien. 188
Champion: siehe Rameau.
Choralgesang. 27
In den Kirchen eingeführet. 209
Vierstimmiger. 33
Wie er von der Orgel zu begleiten. 214
Einige Gesetze des Chorals. 213
Contrapunct war 31
sehr üblich in ältern Zeiten, und 33
ists noch in vielen Kirchen: 35
wird Cantus Organicus genennet. 33
Wird von dem Organiste bey Begleitung des Choralgesanges nachgeahmet. 214
Custos musicus. 213

D.

Dioesis. 213
Dissonanten-Tabelle. 75 und 76
Dominans chorda die Quinte. 222

E.

Einklang. 85
Erhöhung- und Erniedrigungszeichen. 69 und 222
Wie sie bey jedem Tone zu finden, zweyfache Art. 69 und 70
Jene des Chorals. 212
Euouae. 213

F.

Seite

F.

Figurirte Musik: woher ihr Name. 212
Fortschreitungen unerlaubte der Konsonanten: 71
erlaubte der Töne in der Oktav. 105
Forte piano in den Orgeln. 26
Fugen: 189
ein Muster derselben. 190
Verschiedene Nämen, und Beschaffenheit derselben. 194

G.

Galanteriestücke: deren Uebung ist sehr nützlich zur Erlernung des Generalbasses: und berühmtere Authoren derselben. 54
Gegenbewegung der Hände. 72
Generalbaß. Abhandlung vom selben. 37
Dessen Erfinder. 37
Glockenspiel in mehrern Orgeln. 15
Guido Aretinus: wer? 210
Dessen Erfindungen im Choral. 210

H.

Harpeggio. Was? 176
Dessen Namensherleitung. 176
Gebrauch beym Phantasiren. 183
Einige Beyspiele. 183
Auf welchen Registern? 183

J.

Inganni, was? 179
Instrumentalmusik: ihre Aufnahm in den Kirchen ihr Schicksal. 34

Seite

Instrumente: der Musik waren in ältesten Zeiten dreyerley. 9
Intervallen: der, besondere Tabelle. 223
Johannes de Muris. Dessen Erfindungen. 212

K.

Klauseln. Siehe Cadenzien. 186
Verzierte. 188

L.

Leitungstöne. 65 und 66
Löwen, musicopneumatici. 13
Linien musikalische: wer sie erfunden? 211

M.

Medians chorda, die Terz. 222
Mixturwerke: deren Wesenheit, Gebrauch. 21
Musik figurirte. 212

N.

Nachahmung des Thema. 177
Noten: ihr Ursprung. Verschiedene Gestalten, Dauer. Weisse, schwarze, geschweifte des Chorals 2c. 210 und 212

O.

Oktavleiter, die Diatonische. 55 und 222
Sie läßt sich durch Quintfortschreitungen finden. 220
die Chromatische, 65 und 221
die Scharfe, 55 und 222
die Weiche, 56 und 252

Der-

Derselben rechthändige Begleitung, wer sie erfunden? 59
Derselben verschiedene Begleitungen. 63 und 152
Oktavschritte unerlaubte. 73 und 105
Orgelprobe. 27
Orgeln: deren unvollkommne Spuren in dem ersten Weltalter. 10
Hydraulische: ihr Alter. 11
Pneumatica: ihr Alter. 11
Mit goldenen Pfeifen. 19
Eine ganze, halbe, Viertelsorgel. 24
Hatten anfangs wenig Pfeifen. 12
Aus welcher Ursache? 12
Waren eher im Orient bekannt. 13
Erste im Occident: vom Konstantin Kopronymus dem Pipin Könige der Franken zugesandt. 13
Berühmte in Aachen im 9ten Sekulum. 13
Werden in Deutschland immer allgemeiner, vollkommner. 13 und 14
Mit Pfeifen vom Thone. 19
Mit papiernen Pfeifen. 15
Mit Pfeifen vom Glas, und Alabaster, vom Elfenbein, und Ebenholz. 19
Von 33 Glocken in Antwerpen. 15
Statt der Glocken mit Stahlstangen. 16
Mit Stimmen verschiedener Vögel und Thiere. 19
Wurden bey besonderen Solennitäten en Galla gebraucht. 31
Auch mehrere in einer Kirche. 31

Orgeln. Ihr Gebrauch war seltner in Klosterkirchen; 29
In einigen gar nicht eingeführet. 29
Warum? 29
Bey welchen Theilen des Gottesdienstes schwiegen sie gänzlich. 30
Die berühmtesten unserer Zeiten. 19 und 20
Jener im Stifte Weingarten von 60 Stimmen vollständige Beschreibung. 17
Orgelpunkt: auf welchen Tönen ist er anzubringen. 88
Orgelschläger: Organisten: deren Amtspflichten, erfoderliche Eigenschaften. 35
Derselben Mißbräuche. 32
Aeltere Art zu phantasiren. 31
Sollen die Orgelstimmen wohl kennen, 20
Und von denselben rechten Gebrauch zu machen wissen. 24 & reliq.
Sollen auch in Choral-Gesetzen erfahren seyn. 212 & reliq.
Orgelstimmen: siehe Register. 20

P.

Phantasiren: besondere Abhandlung davon. 145
Das Freye, und nicht Freye. 146
Partitur. Siehe Generalbaß. 37
Pedale: der, Testatur. 41
Erfinder. 41
Uebung, dem Anfänger sehr nützlich. 84
Gewisse Gesetze von deren Gebrauche. 25
181 182

Pfei-

Seite
Pfeifenwerke, verschiedener Gebrauch, Beschreibung. 20 & reliq.
Pizzicato. 87
Pracht besonderer bey einigen grossen Orgelwerken. 19 & reliq.
Präambuliren: siehe Phantasiren. 145
Praecentor: dessen Amt, Würde. 217
Probe der Orgeln. 27

Q.

Quint-Schritte stuffenweise sind unerlaubt, 71 und 72
Werden nicht allzeit durch Gegenbewegung vermieden. 87
Ist nicht gern die Oberstimme beym Final-Akkorde: wie auch in den Orgelstimmen. 25

R.

Rameau bestimmet die rechthändigen Akkorde zu jedem Intervall der Skala. 59
Recitative: wer sie erfunden? 79
Wie sie von der Orgel begleitet werden? 79
Register der Abtheilung, Beschreibung, und ächter Gebrauch. 20 & reliq.
Deren fremde, unbekanntere Namen. 23
Rondeau. 189

S.

Skala: siehe Oktavleiter. 55
Schleifbogen. 49 und 78
Schlüssel des Chorals. 210 und 219

Seite
Septime steht sehr gut auf der Chorda Dominans bey einer Kadenz. 188
Sextakkorden: was dabey zu beobachten. 74 und 87
Signaturen, der rechthändigen Begleitungsstimmen, 223
Eigene Tabelle, Namen. 65
Deren Eintheilung über die Baßnoten. 78 und 86
Solmisation verschiedene. 220
Stimmungsart der Klavikorde, Flügeln. 81 und 82
Synkopirte Noten. 184
Synphonien: wann hörte man sie zuerst in den Kirchen? 34

T.

Tastatur des Manuals. 39
des Pedales. 41
Tasta solo. 78
Dessen Unterschied zwischen al Unisono. 86
Thema: dessen Erfindung: 146
Soll kurz, und angenehm seyn, besonders bey Fugen. 189
Terz, welche bey jedem Intervall der Oktav zunehmen. 93
Die grosse, wenn sie zu gebrauchen in der Mollart? 188
Toni elegantiores. 65, 58 und 221
Transponiren, um einen, auch mehrere Töne. 84
Transpositio Clavis. 78
Beym Choralgesange. 213
Trias harmonica. 71 und 222
Tritonus überflüssige Quart ist unerlaubt im Choralgesange. 212

Trom-

Trompeten, und andere Blasinstrumente, wann wurden sie zur Kirchenmusik zuerst zugelassen? Seite 34

U. V.

Uebung tägliche, wie nothwendig, wie sie zu erleichtern, und zu befördern ist. 80 & reliq.
Unisonus: siehe Einklang. 85
Veränderung dreymalige eines jeden Akkordes. 68
Veränderung mehrerer Register vermehrt sich ins Unendliche. 25
Vermehrung / Verminderung der rechthändigen Begleitung. 77
Versetzung des Schlüssels: siehe Transpos. Clavis. 78
Verzierungen. Seite 176
Verzögerungen, ein, zwey, dreystimmige. 178 & reliq.
Viadana erfindet den Bassus continuus. 37
Violins zur Kirchenmusik angenohmene. 34
Vögel Musikpnevmatische. 13
Vorausnehmungen. 178
Vorschläge. 180
Vorspiels des einige Regeln: 197
Besondere Abhandlung davon. 145
Einige Muster. 198

Z.

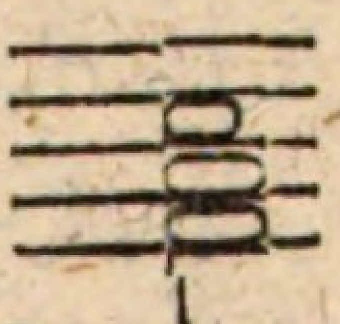
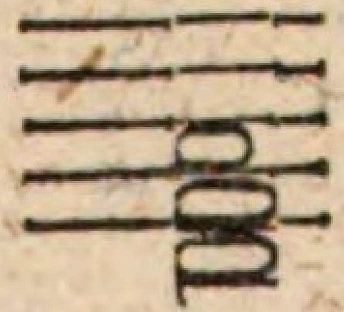
Zierlicheren Töne: siehe Toni Elegantiores. 65
Ziffer. Siehe Signaturen. 223

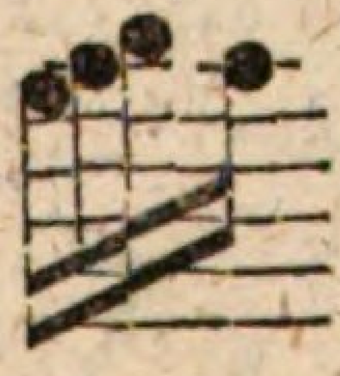
Druckfehler, welche von ungefähr wahrgenommen worden.

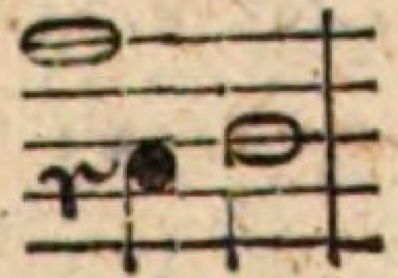
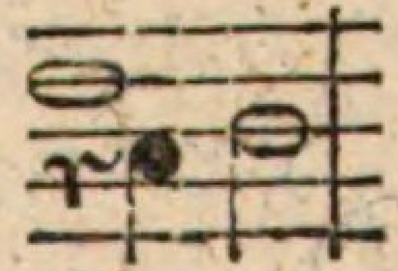
Seite 37 in der Note (a) Lin. 1. anstatt des zweyten Wortes Sradana lies Viadana. Anstatt des vorletzten Wortes Wathesons lies „Mathesons.“

-- -- 46 sind in drittletzter Linie nach dem Worte Obertaste die zwey Worte „genommen werde„ einzurücken: anstatt des darauffolgenden angenohmen ist zu lesen „ausgenommen.“

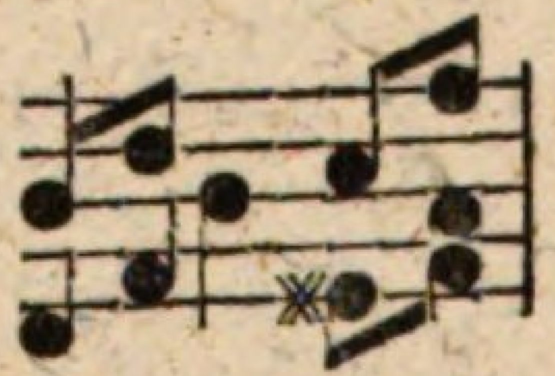
-- -- 63 sind an das Ende der 11ten Linie die Worte „Ziffer über die“ hinzusetzen.

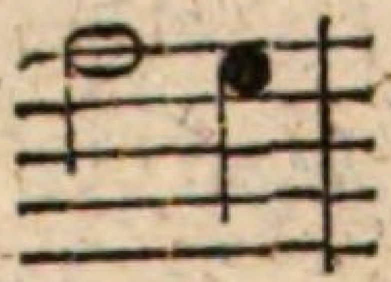
-- -- 64 in zweyter Diskantlinie zweytem Takte anstatt  heißt es 

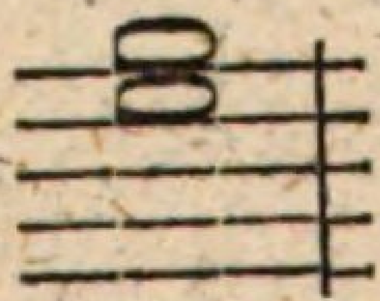
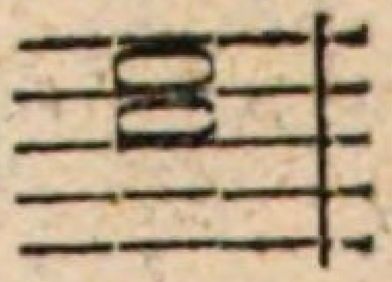
-- -- 79 in der Baßlinie 1tem Takte anstatt soll gesetzt seyn 

-- -- 116 in erster Diskantlinie 5tem Takte anstatt  ist zu nehmen 

Seite 121 Lin. 5 vor dem Ende ist nach dem Wotte praktisch das Wort „Kenntniß“ einzuschalten.

-- -- 184 in der 2ten Diskantlinie muß der 5te Takt also  lauten.

-- -- 172 in letzter Baßzeile des untersten Beyspiels 2ten Taktes ist zu lesen: 

-- -- 191 in zweyter Baßzeile 1tem Takte heißt es:  anstatt 

Die hin und wieder nach aller angewandter Mühe doch eingeschlichenen Fehler sowohl in Noten, als anderer Schrift beliebe ein geneigter Leser selbst zu verbessern.

BSB Bayerische StaatsBibliothek

MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Prixner, Sebastian,

Kann man nicht in zwei oder drei Monaten die Orgel gut und regelmäßig schlagen lernen?

Landshut 1789

4 Mus.th. 1180
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527648-2
VD18 14622122-001